Nietzsche el griego
(antología)

De "Cinco prefacios para cinco libros no-escritos"
El Estado griego -Certamen homérico- Sobre el pathos de la verdad - Sócrates y la tragedia- Homero y la filología clásica- La visión dionisíaca del mundo -El drama musical griego





Si elimináis a los griegos ¿por qué escalera pretendéis ascender hacia la cultura?

F.Nietzsche

Lo griego en Friedrich Nietzsche

De "Cinco prefacios para cinco libros no-escritos"

- El Estado griego
- Certamen homérico
- Sobre el pathos de la verdad

Sócrates y la tragedia

Homero y la filología clásica

La visión dionisíaca del mundo

El drama musical griego

De "Cinco prefacios para cinco libros no-escritos"

El Estado griego

Los modernos tenemos respecto de los griegos dos prejuicios que son como recursos de consolación de un mundo que ha nacido esclavo y, que por lo mismo, oye la palabra esclavo con angustia: me refiero a esas dos frases la dignidad del hombre y la dignidad del trabajo. Todo se conjura para perpetuar una vida de miseria, esta terrible necesidad nos fuerza a un trabajo aniquilador, que el hombre (o mejor dicho, el intelecto humano), seducido por la Voluntad, considera como algo sagrado. Pero para que el trabajo pudiera ostentar legítimamente este carácter sagrado, sería ante todo necesario que la vida misma, de cuyo sostenimiento es un penoso medio, tuviera alguna mayor dignidad y algún valor más que el que las religiones y las graves filosofías le atribuyen. ¿Y qué hemos de ver nosotros en la necesidad del trabajo de tantos millones de hombres, sino el instinto de conservar la existencia, el mismo instinto omnipotente por el cual algunas plantas raquíticas quieren afianzar sus raíces en un suelo roquizo?

En esta horrible lucha por la existencia sólo sobrenadan aquellos individuos exaltados por la noble quimera de una cultura artística, que les preserva del pesimismo práctico, enemigo de la naturaleza como algo verdaderamente antinatural. En el mundo moderno que, en comparación con el mundo griego, no produce casi sino monstruos y centauros, y en el cual el hombre individual, como aquel extraño compuesto de que nos habla Horacio al empezar su Arte Poética, está hecho de fragmentos incoherentes, comprobamos a veces, en un mismo individuo, el instinto de la lucha por la existencia y la necesidad del arte. De esta amalgama artificial ha nacido la necesidad de justificar y disculpar ante el concepto del arte aquel primer instinto de conservación. Por esto creemos en la dignidad del hombre y en la dignidad del trabajo.

Los griegos no inventaban para su uso estos conceptos alucinatorios; ellos confesaban, con franqueza que hoy nos espantaría, que el trabajo es vergonzoso, y una sabiduría más oculta y más rara, pero viva por doquiera, añadía que el hombre mismo era algo vergonzoso y lamentable, una nada, la sombra de un sueño. El trabajo es una vergüenza porque la existencia no tiene ningún valor en sí: pero si adornamos esta existencia por medio de ilusiones artísticas seductoras, y le conferimos de este modo un valor aparente, aún así podemos repetir nuestra afirmación de que el trabajo es una vergüenza, y por cierto en la seguridad de que el hombre que se esfuerza únicamente por conservar la existencia, no puede ser un artista. En los tiempos modernos, las conceptuaciones generales no han sido establecidas por el hombre artista, sin por el esclavo: y éste, por su propia naturaleza, necesita, para vivir, designar con nombres engañosos todas sus relaciones con la naturaleza. Fantasmas de este género, como dignidad del hombre y la dig-

nidad del trabajo, son engendros miserables de una humanidad esclavizada que se quiere ocultar a si misma su esclavitud. Míseros tiempos en que el esclavo usa de tales conceptos y necesita reflexionar sobre sí mismo y sobre su porvenir. ¡Miserables seductores, vosotros, los que habéis emponzoñado el estado de inocencia del esclavo, con el fruto del árbol de la ciencia! Desde ahora, todos los días resonarán en sus oídos esos pomposos tópicos de la igualdad de todos, o de los derechos fundamentales del hombre, del hombre como tal, o de la dignidad del trabajo, mentiras que no pueden engañar a un entendimiento perspicaz. Y eso se lo diréis a quien no puede comprender a qué altura hay que elevarse para hablar de dignidad, a saber, a esa altura en que el individuo, completamente olvidado de sí mismo y emancipado del servicio de su existencia individual, debe crear y trabajar.

Y aún en este grado de elevación del trabajo, los griegos experimentaban un sentimiento muy parecido al de la vergüenza. Plutarco dice en una de sus obras, con instinto de neto abolengo griego, que ningún joven de familia noble habría sentido el deseo de ser un Fidias al admirar en Pisa el Júpiter de este escultor; ni de ser un Policleto cuando contemplaba la Hera de Argos; ni tampoco habría querido ser un Anacreonte, ni un Filetas, ni un Arquiloco, por mucho que se recrease en sus poesías. La creación artística, como cualquier otro oficio manual, caía para los griegos bajo el concepto poco significado de trabajo. Pero cuando la inspiración artística se manifestaba en el griego, tenía que crear y doblegarse a la necesidad del trabajo. Y así como un padre admira y se recrea en la belleza y en la gracia de sus hijos, pero cuando piensa en el acto de la generación experimenta un sentimiento de vergüenza, igual le sucedía al griego. La gozosa contemplación de lo bello no le engañó nunca sobre su destino, que consideraba como el de cualquiera otra criatura de la naturaleza, como una violenta necesidad, como una lucha por la existencia. Lo que no era otro sentimiento que el que le llevaba a ocultar el acto de la generación como algo vergonzoso, si bien, en el hombre, este acto tenía una finalidad mucho más elevada que los actos de conservación de su existencia individual: este mismo sentimiento era el que velaba el nacimiento de las grandes obras de arte, a pesar de que para ellos estas obras inauguraban una forma más alta de existencia, como por el acto genésico se inaugura una nueva generación. La vergüenza parece, pues, que nace allí donde el hombre se siente mero instrumento de formas o fenómenos infinitamente más grandes que él mismo como individuo.

Y con esto hemos conseguido apoderamos del concepto general dentro del que debemos agrupar los sentimientos que los griegos experimentaban respecto del trabajo y de la esclavitud. Ambos eran para ellos una necesidad vergonzosa ante la cual se sentía rubor, necesidad y oprobio a la vez. En este sentimiento de rubor se ocultaba el reconocimiento inconsciente de que su propio fin necesita de aquellos supuestos, pero que precisamente en esta necesidad estriba el carácter espantoso y de rapiña que ostenta la esfinge de la naturaleza, a quien el arte ha representado con tanta elocuencia en la figura de una virgen. La educación, que ante

todo es una verdadera necesidad artística, se basa en una razón espantosa; y esta razón se oculta bajo el sentimiento crepuscular del pudor. Con el fin de que haya un terreno amplio, profundo y fértil para el desarrollo del arte, la inmensa mayoría, al servicio de una minoría y más allá de sus necesidades individuales, ha de someterse como esclava a la necesidad de la vida a sus expensas, por su plus de trabajo, la calase privilegiada ha de ser sustraída a la lucha por la existencia, para que cree y satisfaga un nuevo mundo de necesidades.

Por eso hemos de aceptar como verdadero, aunque suene horriblemente, el hecho de que la esclavitud pertenece a la esencia de una cultura; ésta es una verdad, ciertamente, que no deja ya duda alguna sobre el absoluto valor de la existencia. Es el buitre que roe las entrañas de todos los Prometeos de la cultura. La miseria del hombre que vive en condiciones difíciles debe ser aumentada, para que un pequeño número de hombres olímpicos pueda acometer la creación de un mundo artístico. Aquí esta la fuente de aquella rabia que los comunistas y socialistas, así como sus pálidos descendientes, la blanca raza de los "liberales" de todo tiempo, han alimentado contra todas las artes, pero también contra la Antigüedad clásica. Si realmente la cultura quedase al capricho de un pueblo, si en esta punto no actuasen fuerzas ineludibles que pusieran coto al libre albedrío de los individuos, entonces el menosprecio de la cultura, la apoteosis de los pobres de espíritu, la iconoclasta destrucción de las aspiraciones artísticas sería algo más que la insurrección de las masas oprimidas contra las individualidades amenazadoras; sería el grito de compasión que derribara los muros de la cultura; el anhelo de justicia, de igualdad en el sufrimiento superaría a todos los demás anhelos. De hecho, en varios momentos de la historia un exceso de compasión ha roto todos los diques de la cultura; un iris de misericordia y de paz empieza a lucir con los primeros fulgores del cristianismo, y su mas bello fruto, el Evangelio de San Juan, nace a esta luz. Pero se dan también casos en que, durante largos períodos, el poder de la religión ha petrificado todo un estadio de cultura, cortando con despiadada tijera todos los retoños que querían brotar. Pero no debemos olvidar una cosa: la misma crueldad que encontramos en el fondo de toda cultura, yace también en el fondo de toda religión y en general, en todo poder, que siempre es malvado; y así lo comprendemos claramente cuando vemos que una cultura destroza o destruye, con el grito de libertad, o por lo menos de justicia, el baluarte fortificado de las reivindicaciones religiosas. Lo que en esta terrible constelación de cosas quiere vivir, o mejor, debe vivir, es, en el fondo, un trasunto del entero contraste primordial, del dolor primordial que a nuestros ojos terrestres y mundanos debe aparecer insaciable apetito de la existencia y eterna contradicción en el tiempo, es decir: como devenir. Cada momento devora al anterior, cada nacimiento es la muerte de innumerables seres, engendrar la vida y matar es una misma cosa. Por esto también debemos comparar la cultura con el guerrero victorioso y ávido de sangre que unce a su carro triunfal, como esclavos, a los vencidos, a quienes un poder bienhechor ha cegado hasta el punto de que, casi despedazados por las ruedas del carro, exclaman aún: ¡dignidad del trabajo! ¡Dignidad del hombre! La cultura, como exuberante Cleopatra, echa perlas de incalculable valor en su copa:

estas perlas son las lágrimas de compasión derramadas por los esclavos y por la miseria de los esclavos. Las miserias sociales de la época actual han nacido de ese carácter de niño mimado del hombre moderno, no de la verdadera y profunda piedad por los que sufren; y si fuera verdad que los griegos perecieron por la esclavitud, es mucho más cierto que nosotros pereceremos por la falta de esclavitud; esclavitud que ni al cristianismo primitivo, ni a los mismos germanos les pareció extraña, ni mucho menos reprobable. ¡Cuán digna nos parece ahora la servidumbre de la Edad Media, con sus relaciones jurídicas de subordinación al señor, en el fondo fuertes y delicadas, con aquel sabio acotamiento de su estrecha existencia - ¡cuán digna-, y cuán reprensible!

Así, pues, el que reflexione sin prejuicios sobre la estructura de la sociedad, el que se la imagine como el parto doloroso y progresivo de aquel privilegiado hombre de la cultura a cuyo servicio se deben inmolar todos los demás, ese ya no será víctima del falso esplendor con que los modernos han embellecido el origen y la significación del Estado. ¿Qué puede significar para nosotros el Estado, sino el medio de realizar el proceso social antes descrito, asegurándole un libre desarrollo? Por fuerte que sea el instinto social del hombre, sólo la fuerte grapa del Estado sirve para organizar, a las masas de modo que se pueda evitar la descomposición química de la sociedad, con su moderna estructura piramidal. ¿Pero de dónde surge este poder repentino del Estado cuyos fines escapan a la previsión y al egoísmo de los individuos? ¿Cómo nace el esclavo, ese topo de la cultura? Los griegos nos lo revelaron con su certero instinto político, que aun en los estadios más elevados de su civilización y humanidad no cesó de advertirles con acento broncíneo: "el vencido pertenece al vencedor, con su mujer y sus hijos, con sus bienes y con su sangre. La fuerza se impone al derecho, y no hay derecho que en su origen no sea demasía, usurpación violenta".

Aquí volvemos a ver con qué despiadada dureza forja la naturaleza, para llegar a ser sociedad, el cruel instrumento del Estado, es decir, aquel conquistador de férrea mano, que no es más que la objetivación del mencionado instinto. En la indefinible grandeza y poderío de tales conquistadores, vislumbra el observador que sólo son un medio del que se sirve un designio que en ellos se revela, pero que a la vez ellos mismos desconocen. Corno si de ellos emanase un efluvio mágico de voluntad, misteriosamente se les rinden las otras fuerzas menos poderosas, las cuales manifiestan, ante la repentina hinchazón de aquel poderoso alud, bajo el hechizo de aquel núcleo creador, una afinidad desconocida hasta entonces.

Cuando ahora vemos qué poco se preocupan los súbditos de las naciones del terrible origen del Estado, hasta el punto de que sobre ninguna clase de acontecimientos nos instruye menos la historia que sobre aquellas usurpaciones violentas y repentinas, teñidas de sangre, y por lo menos en un punto inexplicables; cuando vemos que antes bien la magia de este poder en formación alivia los corazones, con el presentimiento de un oculto y profundo designio, allí donde la fría

razón sólo ve una suma de fuerzas; cuando se considera el Estado fervorosamente como punto de culminación de todos los sacrificios y deberes de los individuos, nos convencemos de la enorme necesidad del Estado, sin el cual la naturaleza no podría llegar a redimirse por la virtud y el poder del genio. Este goce instintivo en el Estado, ¡cuán superior es a todo conocimiento! Podría creerse que una criatura que reflexionase sobre el origen del Estado buscaría su salud lejos de éste. ¿Y dónde no hallaríamos las huellas de su origen, los países devastados, las ciudades destruidas, los hombres convertidos en salvajes, los pueblos destruidos por la guerra? El Estado, de vergonzoso origen, y para la mayor parte de los hombres manantial perenne de esfuerzos, tea devastadora de la humanidad en períodos intermitentes, es, sin embargo, una palabra ante la cual nos olvidamos de nosotros mismos, un grito que ha impulsado a las más heroicas hazañas, y quizá-, el objeto más alto y sublime para la masa ciega y egoísta, que sólo se reviste de un gesto supremo de grandeza en los momentos más críticos de la vida del Estado.

Pero los griegos aparecen ante nosotros, ya a priori, precisamente por la grandeza de su arte, como los hombres políticos por excelencia; y en verdad, la historia no nos presenta un segundo ejemplo de tan prodigioso desarrollo de los instintos políticos, de tal subordinación de todos los demás intereses al interés del Estado, si no es acaso, y por analogía de razones, el que dieron los hombres del Renacimiento en Italia. Tan excesivo era en los griegos dicho instinto, que continuamente se vuelve contra ellos mismos y clava sus dientes en su propia carne. Ese celo sangriento que vemos extenderse de ciudad en ciudad, de partido en partido; esta ansia homicida de aquellas pequeñas contiendas; la expresión triunfal de tigres que mostraban ante el cadáver del enemigo; en suma, la incesante renovación de aquellas escenas de la guerra de Troya, en cuya contemplación se embriagaba Homero como puro heleno, ¿qué significa toda esta barbarie del Estado griego, de dónde saca su disculpa ante el tribunal de la eterna justicia? Ante él aparece altivo y tranquilo el Estado y de su mano conduce a la mujer radiante de belleza, a la sociedad griega. Por esta Helena hizo aquella guerra, ¿qué juez venerable la condenaría?

En esta misteriosa relación que aquí señalarnos entre Estado y Arte, instintos políticos y creación artística, campo de batalla y obra de arte, entendemos por Estado, como ya hemos dicho, el vínculo de acero que rige el proceso social; porque sin Estado, en natural bellum omnium contra omnes, la sociedad poco puede hacer y apenas rebasa el círculo familiar. Pero cuando poco a poco va formándose el Estado, aquel instinto del bellum omnium contra omnes se concentra en frecuentes guerras entre los pueblos y se descarga en tempestades no tan frecuentes, pero más poderosas. En los intervalos de estas guerras, la sociedad, disciplinada por sus efectos, va desarrollando sus gérmenes, para hacer florecer, en épocas apropiadas, la exuberante flor del genio.

Ante el mundo político de los helenos, yo no quiero ocultar los recelos que me

asaltan de posibles perturbaciones para el arte y la sociedad en ciertos fenómenos semejantes de la esfera política. Si imagináramos la existencia de ciertos hombres, que por su nacimiento estuvieran por encima de los instintos populares y estatales, y que, por consiguiente, concibieran el Estado sólo en su propio interés, estos hombres considerarían necesariamente como última finalidad del Estado la convivencia armónica de grandes comunidades políticas, en las cuales se les permitiera, sin limitación de ninguna clase, abandonarse a sus propias iniciativas. Imbuidos de estas ideas fomentarían aquella política que mayor posibilidad de triunfo ofreciera a estas iniciativas, siendo, por el contrario, increíble que se sacrificaran por algo contrario a sus ideales; por ejemplo, por un instinto inconsciente, porque en realidad carecerían de tal instinto. Todos los demás ciudadanos del Estado siguen ciegamente su instinto estatal; sólo aquellos que señorean este instinto saben lo que quieren del Estado y lo que a ellos debe proporcionar el Estado. Por esto es completamente inevitable que tales hombres adquieran un gran influjo, mientras que todos los demás sometidos al yugo de los fines inconscientes del Estado no son sino meros instrumentos de tales fines. Ahora bien, para poder conseguir por medio del Estado la consecución de sus fines individuales, es ante todo necesario que el Estado se vea libre de las convulsiones de la guerra, cuyas consecuencias incalculables son espantosas, para de este modo poder gozar de sus beneficios; y por esto procuran del modo más consciente posible, hacer imposible la guerra. Para esto es preciso, en primer término, debilitar y cercenar las distintas tendencias políticas particulares, creando agrupaciones que se equilibren y aseguren el buen éxito de una acción bélica, para hacer de este modo altamente improbable la guerra; por otra parte, tratan de sustraer la decisión de la paz y de la guerra a los poderes políticos, para dejarla entregada al egoísmo de las masas o de sus representantes, por lo que a su vez tienen necesidad de ir sofocando paulatinamente los instintos monárquicos de los pueblos. Para estos fines, utilizan la concepción liberal-optimista, hoy tan extendida dondequiera que tiene sus raíces en el enciclopedismo francés y en la Revolución francesa, es decir, en una filosofía completamente antigermana, netamente latina, vulgar y desprovista de toda metafísica. Yo no puedo menos de ver, en el actual movimiento dominante de las nacionalidades, y en la coetánea difusión del sufragio universal, los efectos predominantes del miedo a la guerra; y en el fondo de estos movimientos, los verdaderos medrosos, esos solitarios del dinero, hombres internacionales, sin patria, que dada su natural carencia de instinto estatal han aprendido a utilizar la política como instrumento bursátil, y el Estado y la sociedad como aparato de enriquecimiento. Contra los que de este lado quieren convertir la tendencia estatal, en tendencia económica, sólo hay un medio de defensa: la guerra y cien veces la guerra. En estos conflictos se pone de manifiesto que el Estado no ha nacido por el miedo a la guerra y como una institución protectora de intereses individuales egoístas, sino que inspirado en el amor de la patria y del príncipe, constituye, por su naturaleza eminentemente ética, la aspiración hacia los más altos ideales. Si, por consiguiente, señalo como peligro característico de la política actual el empleo de la idea revolucionaria al servicio de una aristocracia del dinero egoísta y sin sentimiento del Estado, y la enorme

difusión del optimismo liberal igualmente como resultado de la concentración en algunas manos de la economía moderna y todos los males del actual estado de cosas, juntamente con la necesaria decadencia del arte, nacidas de aquellas raíces o creciendo con ellas, he de verme obligado a entonar el correspondiente Pean en honor de la guerra. Su arco sibilante resuena terrible, y aunque aparezca como la noche, es, sin embargo, Apolo, el dios consagrador y purificador del Estado. Pero primero, como sucede al principio de la Ilíada, ensaya sus flechas disparando sobre los mulos y los perros. Luego derriba a los hombres, y de pronto las hogueras elevan su llama al cielo repletas de cadáveres. Por consiguiente, debemos confesar que la guerra es para el Estado una necesidad tan apremiante como la esclavitud para la sociedad; ¿y quién podría desconocer esta verdad al indagar la causa del incomparable florecimiento del arte griego?

El que considere la guerra y su posibilidad uniformada, la profesión militar, respecto de la naturaleza del Estado, que acabamos de describir, debe llegar al convencimiento de que por la guerra y en la profesión militar se nos da una imagen, o mejor dicho, un modelo del Estado. Aquí vemos, como efecto, el más general de la tendencia guerrera, una inmediata separación y desmembración de la masa caótica en castas militares, sobre la cual se eleva, en forma de pirámide, sobre una capa inmensa de hombres verdaderamente esclavizados, el edificio de la sociedad guerrera. El fin inconsciente que mueve a todos ellos los somete al yugo y engendra a la vez en las más heterogéneas naturalezas una especie de transformación química de sus cualidades singulares, hasta ponerlas en afinidad con dicho fin. En las castas superiores se observa ya algo más, a saber, aquello mismo que forma la médula de este proceso interior, la génesis del genio militar, en el cual hemos reconocido el verdadero creador del Estado. En algunos Estados, por ejemplo, en la constitución que Licurgo dio a Esparta, podemos ya observar la aparición de esta idea fundamental, la génesis del genio militar. Si ahora nos representarnos el Estado militar primitivo en su más violenta efervescencia, en su trabajo propio, y recordamos toda la técnica de la guerra, no podremos menos de rectificar los tan difundidos conceptos de la dignidad del hombre y de la dignidad del trabajo, preguntándonos si el concepto de dignidad no corresponde también al trabajo que tiene por fin destruir a ese hombre digno y a los hombres a quienes está encomendado este trabajo, o si debemos dejar a un lado este concepto, por lo contradictorio, siquiera cuando se trata de la misión guerrera del Estado. Yo creía que el hombre guerrero era un instrumento del genio militar y su trabajo un medio también de este genio; y que no como hombre absoluto y no genio, sino como instrumento de este genio, el cual puede arbitrar su destrucción como medio de realizar la obra de arte de la guerra, le correspondía un cierto grado de dignidad, a saber, ser un instrumento digno del genio. Pero lo que aquí exponemos en un ejemplo particular tiene una significación universal: cada hombre, en su total actividad, sólo alcanza dignidad en cuanto es, consciente o inconscientemente, instrumento del genio; de donde se deduce la consecuencia ética de que el "hombre en sí", el hombre absoluto, no posee ni dignidad, ni derechos, ni deberes; sólo como ser de fines completamente concretos,

y al mismo tiempo inconscientes, puede el hombre encontrar una justificación de su existencia.

Según esto, el Estado perfecto de Platón es algo más grande de lo que imaginan sus fervientes admiradores, para no referirme a la ridícula expresión de superioridad -con que nuestros hombres cultos, históricamente hablando, rechazan este fruto de la antigüedad. El verdadero fin del Estado, la existencia olímpica y la génesis y preparación constante del genio, respecto del cual todos los demás hombres sólo son instrumentos, medios auxiliares y posibilidades, es descubierto en aquella gran obra y descrito con firmes caracteres por una intuición poética. Platón hundió su mirada en el campo espantosamente devastado de la vida del Estado y adivinó la existencia de algo divino en su interior. Creyó que esta partícula divina se debía conservar y que aquel exterior rencoroso y bárbaro no constituía la esencia del Estado; todo el fervor y sublimidad de su pasión política se condensó en esta fe, en este deseo, en esta divinidad. El hecho de que no figurara en la cima de su Estado perfecto el genio en su concepto general, sino como genio de la sabiduría y de la ciencia, y arrojara de su República al artista genial, fue una dura consecuencia de la doctrina socrático sobre el arte, que Platón, aun luchando contra sí mismo, hubo de hacer suya. Esta laguna meramente exterior y casi casual no nos debe impedir reconocer en la concepción total del Estado platónico el maravilloso jeroglífico de una profunda doctrina esotérica de significación eterna de las relaciones entre el Estado y el Genio; y lo que acabamos de exponer en este proemio es nuestra interpretación de aquella obra misteriosa.

Certamen homérico

Cuando se habla de humanidad. se piensa en lo que separa y distingue al hombre de la naturaleza. Pero tal separación no existe en realidad: las propiedades naturales y las propiedades humanas son inseparables. El hombre, aun en sus más nobles y elevadas funciones, es siempre una parte de la naturaleza y ostenta el doble carácter siniestro de aquella. Sus cualidades terribles, consideradas generalmente como inhumanas, son quizás el más fecundo terreno en el que crecen todos aquellos impulsos, hechos y obras que componen lo que llamamos humanidad.

Así vemos que los griegos, los hombres más humanos de la antigüedad, presentan ciertos rasgos de crueldad, de fiereza destructiva; rasgos que se reflejan de una manera muy visible en el grotesco espejo de aumento de los helenos, en Alejandro el Grande, pero que a nosotros los modernos, que descansamos en el concepto muelle de humanidad, nos comunica una sensación de angustia cuando leemos su historia y conocemos su mitología. Cuando Alejandro hizo taladrar los pies de Batis, el valiente defensor de Gaza, y ató su cuerpo vivo a las ruedas de

su carro para arrastrarlo entre las burlas de sus soldados, esta soberbia se nos aparece como una caricatura de Aquiles, que trató el cadáver de Héctor de una manera semejante; pero este mismo rasgo tiene para nosotros algo de ofensivo y cruel. Vemos aquí el fondo tenebroso del odio. Este mismo sentimiento nos invade ante el espectáculo del insaciable encarnizamiento de los partidos griegos, por ejemplo, ante la revolución de Corcira. Cuando el vencedor en una batalla de las ciudades establece, conforme al derecho de la guerra, la ciudadanía de los hombres y vende a las mujeres y a los niños como esclavos, comprendemos, en la sanción de este derecho, que el griego consideraba como una seria necesidad dejar correr toda la corriente de su odio; en ocasiones como éstas se desahogan sus pasiones comprimidas y entumecidas; el tigre se despierta en ellos y en sus ojos brilla una crueldad voluptuosa. ¿Por qué se complacían los escultores griegos en representar hasta el infinito cuerpos humanos en tensión, cuyos ojos rebosaban de odio o brillaban en la embriaguez del triunfo; heridos que se retuercen de dolor, moribundos exhalando el último gemido? ¿Por qué todo el pueblo griego se embriaga ante el cuadro de las batallas de la Ilíada? he temido muchas veces que nosotros no entendiéramos esto de una manera suficientemente griega, que nos estremeceríamos si alguna vez lo entendiéramos a la griega.

¿Pero qué hay detrás de todo el mundo homérico, cuna del mundo helénico? En éste, la extraordinaria precisión artística de la línea, la calma y pureza del dibujo nos elevan sobre el asunto; los colores, por una extraña ilusión artística, nos parecen más luminosos, más suaves, más calientes; sus hombres más simpáticos y mejores; pero ¿por qué temblamos cuando, desprendidos ya de la mano de Homero, nos internamos en el mundo prehomérico? Entonces nos encontramos en la noche y en la oscuridad, tropezamos con los engendros de una fantasía habituada a los horrible. ¡Qué existencia terrestre reflejan aquellas leyendas teogónicas repulsivas y terribles! Una vida en la cual reinan los hijos de la noche, la discordia, la concupiscencia, el engaño, la vejez y la muerte. Recordemos el asfixiante ambiente de los poemas de Hesíodo, aún más condensado y entenebrecido y sin ninguna de aquella suavidad y pureza, que irradiaba sobre la Hélade, de Delfos y de los distintos lugares de los dioses; mezclemos este aire pesado de la Beocia con la sombría sensualidad de los etruscos; esta realidad nos dará entonces un mundo mítico, en el que Urano, Cronos y Zeus y las luchas de los Titanes nos parecerán un alivio; la lucha, en esta atmósfera sospechosa, es la salud, la salvación; la crueldad de la victoria es el punto culminante de la alegría de vivir. Y así como en realidad el concepto del derecho griego se ha derivado del asesinato y del pecado de homicidio, la más noble cultura toma su guirnalda de triunfo del altar de este pecado. Aquella sombría época traza un surco sangriento por toda la historia griega. Los nombres de Orfeo, Museo y sus cultos, revelan a qué consecuencias llevo la incesante contemplación de un mundo de lucha y de crueldad, a la idea de la vanidad de la existencia, a la concepción de la vida como un castigo expiador, a la creencia en la identidad de la vida y la culpabilidad. Pero estas consecuencias no son específicamente helénicas; en ellas vemos el contacto de la Grecia con la India y en general con el Oriente. El genio helénico tenía

ya preparada otra respuesta a la pregunta "¿qué significa una vida de guerra y de victoria?"; y esta respuesta la hallamos en toda la extensión de la historia griega.

Para comprenderla, debemos partir de la consideración de que el genio helénico aceptó este instinto terrible y trató de justificarlo, mientras que en el cielo órfico palpita la idea de que una vida fundamentada en tal instinto no es digna de ser vivida. La lucha y el goce del triunfo fueron conocidos, y nada separa el mundo griego del nuestro tanto como la coloración que de aquí se deriva para ciertos conceptos éticos, por ejemplo: los de la Discordia y la Envidia.

Cuando el viajero Pausanias, en su peregrinación por Grecia visitó el Helicón, le fue mostrado un antiguo ejemplar del primer poema didáctico de los griegos, Los trabajos y los días, de Hesíodo, escrito, en hojas metálicas y muy deteriorado por el tiempo y la intemperie. Pero vio que, al contrario de los ejemplares usuales, no contenía en un extremo aquel pequeño himno a Zeus, sino que empezaba con la frase "dos diosas de la discordia hay en la tierra". Es éste uno de los más notables pensamientos helénicos, digno de escribirse en el pórtico de la ética griega. "Una de estas diosas merece tantas alabanzas de los inteligentes como la otra censuras, pues cada una de ellas tiene una disposición de ánimo distinta. Una de ellas predica las disputas enconadas y la guerra, ¡la crueldad! Ningún mortal puede soportarla, y sólo se le tributa culto bajo el peso de la necesidad y por el decreto de los inmortales. Esta, como la más vieja, engendra la negra noche; pero la otra fue puesta por Zeus, que dirige los destinos del mundo, sobre las raíces de la tierra y entre los hombres, porque era mejor. También se encarga de impulsar al hombre desdichado al trabajo; y cuando uno ve que el otro posee la riqueza de que él carece, se apresura a sembrar y plantar y proveer su casa; el vecino rivaliza con el vecino, que se afana por el bienestar de su casa. Buena es esta Eris para los hombres. También el alfarero odia al alfarero y el carpintero al carpintero, el mendigo al mendigo y el cantor al cantor."

Los eruditos no comprenden por qué figuran en este lugar estos dos últimos versos que tratan del odium figulinum. A su juicio, las palabras rencor y envidia sólo son apropiadas al carácter de la mala Eris; por eso no vacilan en considerar tales versos como apócrifos o puestos en este lugar por azar. Pero esta vez se han sentido inspirados por otra épica distinta de la helénica; pues Aristóteles no sentía ninguna repugnancia en aplicar estos versos a la buena Eris. Y no sólo Aristóteles, sino toda la antigüedad pensaba sobre el rencor y la envidia de otra manera que nosotros, y participaba de los sentimientos de Hesíodo, que consideraba como mala aquella Eris que arrojaba a los hombres los unos contra los otros en luchas hostiles y destructoras, y al mismo tiempo alababa a otra Eris que alimentaba el celo, el rencor y la envidia entre los hombres, pero no los lanzaba al hecho de la destrucción, sino al atletismo. El griego es envidioso y consideraba esta cualidad, no como una falta, sino como el efecto de una divinidad bienhechora.¡Qué abismo ético entre ellos y nosotros! Por ser envidioso, siente posarse sobre él, con ocasión de cualquier demasía de honores, riquezas, esplendor y feli-

cidad, el ojo receloso de los dioses, y teme su envidia. Pero esta idea no lo aleja de los dioses, cuya importancia, por el contrario, estriba en que con ellos el hombre nunca puede contender, ese hombre que arde en rivalidades contra cualquiera otra criatura viviente. En la batalla de Thamyris con las musas, de Marsias con Apolo, en la trágica suerte de Níobe, vemos la espantosa rivalidad de dos poderes que nunca pueden entrar en colisión uno con otro: el dios y el hombre.

Pero cuanto más grande y elevado es un griego, más luminosa es en él la ardiente llama de la ambición y aquel instinto de rivalidad que siente contra todo el que recorre su mismo camino. Aristóteles hizo una vez una lista de tales luchas enemigas, en estilo grandilocuente; entre los ejemplos que allí figuran está el de que un muerto puede inspirar a un vivo el sentimiento de la envidia. Así califica Aristóteles las relaciones del colofense Jenófanes con Homero. No comprenderíamos en toda su intensidad este ataque al héroe nacional de la poesía, si no pensásemos, como también pensó luego Platón, que la raíz de esta acometida es el ansia monstruosa de ocupar el puesto del poeta derrocado y heredar su fama. Todo griego ilustre enciende la tea de la discordia; en cada gran virtud arde una nueva grandeza. Cuando el joven Temístocles no podía dormir pensando en los laureles de Milcíades, su instinto, precozmente despierto, se desencadenaba en largas rivalidades con Arístides, por aquella genialidad instintiva que muestra en sus actos políticos y que nos describe Tucídides.¡Cuán elocuente es aquel diálogo en el que a un afamado contrincante de Pericles le preguntamos quién era el mejor luchador de la ciudad, si él o Pericles, a lo que contesta: "aun cuando yo lo derribo, niega que ha caído, consigue su intento y persuade a los que le ven caer".

Si queremos contemplar este sentimiento sin velo alguno, en su manifestación más ingenua, el sentimiento de la necesidad de la lucha si ha de subsistir el Estado, recordemos el sentido primitivo del ostracismo; recordemos las palabras de los efesios con motivo del destierro de Hermodoro. "Entre nosotros ninguno ha de ser el mejor; si alguno lo es, que lo sea en otra parte y entre otras gentes." ¿Y por qué no ha de ser nadie el mejor? Porque entonces la lucha se acabaría y desaparecería la suprema razón de ser del Estado helénico. Ulteriormente el ostracismo adquirió otra significación respecto de la lucha: se echó mano del ostracismo cuando se temió que alguno de los grandes jefes políticos que tomaban parte en la lucha, en el fragor de ésta se sintiera tentado a emplear medios perjudiciales y perturbadores, peligrosos para el Estado. El sentido originario de esta singular institución no es el de válvula, sino el de estimulante; se desterraba a los que sobresalían para que se restablecieran los resortes de la lucha; es ésta una idea que se opone a nuestro exclusivismo del genio en el sentido moderno, pero que parte del supuesto de que en el orden natural de las cosas siempre hay varios genios, que se estimulan recíprocamente, aunque se mantengan dentro de los límites de la masa. Esta es la esencia de la idea helénica de la lucha: aborrece la hegemonía de uno solo y teme sus peligros; quiere allegar, como medio de protección contra el genio, un segundo genio.

Por medio de la lucha es como se ha de acreditar toda cualidad sobresaliente, esto es lo que dice la pedagogía popular helénica, mientras que los nuevos educadores nada temen tanto como el desencadenamiento de la llamada ambición. Aquí se teme el egoísmo como lo malo en sí, con excepción de los jesuitas, que piensan en esto como los antiguos y por lo mismo son los mejores pedagogos de nuestro tiempo. Ellos parecen creer que el egoísmo, es decir, el interés individual es el más poderoso agente, pero consideran como bien y mal aquella que conviene a sus fines. Mas para los antiguos el fin de una educación rígida era el bienestar de todos, de la sociedad estatal. Cada ateniense, por ejemplo, debía desarrollar su individualidad en aquella medida que podía ser más útil a Atenas y que menos pudiera perjudicarla. No había allí ambiciones inmoderadas ni descomedidas, como en las sociedades modernas; cada jovenzuelo pensaba en el bienestar de su ciudad natal, cuando se lanzaba, bien a la carrera, o a tirar o a cantar; quería aumentar su fama entre los suyos; su infancia ardía en deseos de mostrarse en las luchas ciudadanas como un instrumento de salvación para su patria; esto es lo que alimentaba la llama de su ambición, pero al mismo tiempo lo que la enfrentaba y la circunscribía. Por eso los individuos en la antigüedad eran más libres, porque sus fines eran más próximos y más visibles. El hombre moderno, por el contrario, siente siempre ante sus pasos el infinito, como Aquiles el de los pies ligeros en el ejemplo de Zenón el Eleata; el infinito le estorba, no puede alcanzar a la tortuga.

Pero así como los jóvenes educados estaban sometidos a este procedimiento de concurso o lucha constante, así también rivalizaban continuamente entre sí sus educadores. Los grandes músicos como Píndaro y Simónides se miraban mutuamente de reojo; el sofista, sumo maestro de la antigüedad, contendía con el sofista; el más generalizado procedimiento de enseñanza, el drama, le fue concedido al pueblo bajo la forma de grandes combates de los grandes artistas y músicos. ¡Admirable! También el artista se encona con el artista. Y el hombre moderno nada teme más, en un artista, que la lucha personal, mientras que el griego no reconocía al artista más que en estos encuentros personales. Allí donde el hombre moderno olfatea la mácula de la obra de arte el heleno busca la fuente de su grandeza. Lo que, por ejemplo, en Platón es de mayor importancia artística en sus diálogos, en su mayor parte es el resultado de una rivalidad en el arte de la oratoria de los sofistas, los dramáticos de aquel tiempo, hasta el punto de que pudo decir: "Ved, yo puedo hacer lo mismo que hacen mis émulos, y lo hago mejor que ellos. Ningún Protágoras ha concebido mitos más bellos que yo, ningún dramático ha dado vida a obras tan interesantes como el Simposion, ningún orador ha concebido tan elocuentes discursos como yo en el Gorgias; pues bien, yo censuro todo esto y condeno todo arte imitativo. ¡Sólo la lucha me convirtió en sofista, en poeta, en orador!" ¡Qué problemas plantea esto cuando pensamos en las relaciones de la lucha con la concepción de la obra de arte!

Si, por el contrario, eliminamos la lucha de la vida griega, vemos al punto en

aquel abismo prehomérico la cruel ferocidad del odio y de la sed de destrucción. Este fenómeno se da muy frecuentemente por desgracia, cuando una gran personalidad es declarada hors de concours por un glorioso hecho a juicio de sus conciudadanos, sustrayéndose de este modo a la lucha repentinamente. El efecto casi siempre es terrible; y si de este efecto sacamos la conclusión de que el griego fue incapaz de soportar la gloria y la felicidad, hablaríamos con más propiedad diciendo que no podía soportar la fama sin lucha ulterior ni la felicidad una vez terminada la lucha. No hay ejemplo más elocuente que la suerte final de Milcíades, colocado en una cima solitaria por su incomparable victoria de Maratón, y elevado sobre cualquier otro guerrero: allí se entregó a sus insaciables deseos de venganza contra uno de sus conciudadanos, por el que sentía un antiguo resentimiento. Por satisfacer estos deseos de venganza renunció a la gloria, al poder, a las dignidades y hasta se deshonró. Sintiendo su fracaso, se entregó a las más indignas maquinaciones. Entabló relaciones íntimas e impías con Timo, una sacerdotisa de Deméter, y hollaba de noche el sagrado templo en el que no se permitía entrar a hombre alguno. Después de haber saltado los muros y cuando se acercaba al sagrario de la diosa, sintió de repente un terror singular; descompuesto y casi sin sentido, se sintió lanzado otra vez por encima de los muros, y cayó sin movimiento y gravemente herido. El cerco hubo de ser levantado, el tribunal popular le esperaba, y una vergonzosa muerte manchó el final de una vida heroica, oscurecida ante la posteridad. Después de la batalla de Maratón se había apoderado de él la envidia del cielo. Y esta envidia divina se encendió cuando miraba a los hombres sin rivalidad alguna, desde la solitaria cima de su fama. No tenía a su lado sino los dioses, y por esto se declaró contra ellos. Pero éstos le condujeron a la comisión de un delito contra el pudor y en él sucumbió.

Notemos ahora que así como Milcíades sucumbió, sucumbieron también los más prestigiosos Estados griegos, cuando por el mérito la fortuna llegaron después de una gloriosa lid al templo de la Victoria. Atenas, que había atentado contra la independencia de sus aliados, y castigaba con rigor las insurrecciones de los oprimidos; Esparta, que después de la batalla de Egospotamos hacía sentir de dura y cruel manera su supremacía sobre la Hélade, precipitó también su caída por delitos como el de Milcíades. Todo lo cual es prueba de que sin envidia, sin rivalidad, sin ambición combatiente, el Estado helénico, como el hombre helénico, degeneran. Se hacen malos y crueles, vengativos e impíos; en una palabra, se vuelven prehoméricos, y entonces basta un terror pánico para conducirlos al abismo y destrozarlos. Esparta y Atenas se entregan a los persas, como habían hecho Temístocles y Alcibíades; revelan su helenismo cuando han renunciado a la más noble idea helénica, la lucha; y entonces Alejandro, la abreviatura y la copia más grosera de la historia griega, inventa el Panhelenismo y la llamada Helenización.

Sobre el pathos de la verdad

[Dedicatoria]
Para la señora Cósima Wagner.
En cordial veneración y como respuesta a preguntas orales y epistolares, escrito con alegre espíritu en los días de Navidad de 1872.

¿De veras es la gloria tan sólo el más delicioso bocado de nuestro amor propio? -Es que, como ansia, está ligada a los más raros hombres y, por otro lado, a los más raros momentos de los mismos. Son éstos los momentos de súbita iluminación, en los que el hombre, imperativo, extiende su brazo en ademán de crear el mundo, extrayendo luz de sí y derramándola en derredor. Entonces le penetró la dichosa certidumbre de que aquello que de ese modo lo elevó hasta lo extremo y lo puso fuera de sí, sea, la altura de esta única sensación, no debía permanecer vedado a ninguna posteridad; en la eterna necesidad de estas rarísimas iluminaciones para todos los venideros reconoce el hombre la necesidad de su gloria; la humanidad, de ahí en adelante y para todo porvenir, ha menester de él, y al igual que aquel momento de iluminación es epítome y compendio de su esencia más propia, así cree él, en cuanto hombre de este momento, ser inmortal, mientras que aparta de sí todo lo demás como escoria, podredumbre, vanidad, animalidad o pleonasmo y lo deja a merced de la caducidad.

Todo desaparecer y perecer lo vemos con desagrado, a menudo con el asombro de estar viviendo en ello algo en el fondo imposible. Un espigado árbol se derrumba para desazón nuestra y una montaña que se hunde nos duele. Cada Nochevieja nos deja sentir el misterio de la contradicción de ser y devenir. Pero que un instante del más eminente acabamiento del mundo desapareciese, por así decir, sin posteridad ni herederos, cual destello fugaz, eso hiere con más fuerza que ninguna otra cosa al hombre moral. El imperativo de éste, antes bien, reza: que lo que una vez existió, a fin de reproducir de manera más bella el concepto «hombre», tiene también que estar eternamente presente. Que los grandes momentos forman una cadena, que éstos, como una cordillera, unen a la humanidad a lo largo de milenios, que para mí lo más grande de un tiempo pasado también es grande, y que se cumpla la creencia, henchida de presentimiento, del ansia de gloria: tal es el pensamiento fundamental de la Cultura.

En la exigencia de que lo grande debe ser eterno se inflama la terrible lucha de la Cultura; pues que todo lo demás que vive grita ¡no! Lo habitual, lo insignificante, lo ordinario, llenando todos los rincones del mundo, como pesada atmósfera que todos nos vemos condenados a respirar, humeando alrededor de lo grande, se abalanza para ponerle trabas, apagándolo, asfixiándolo, envolviéndolo en turbiedad y confusión, obstaculizando el camino que lo grande debe recorrer hacia la inmortalidad. ¡Ese camino conduce a través de cerebros humanos! A tra-

vés de los cerebros de miserables seres efímeros, los cuales, sometidos a estrechas necesidades, emergen siempre de nuevo a las mismas penurias ya duras penas, por poco tiempo, apartan de sí la ruina. Quieren vivir, vivir algo -a cualquier precio. ¿Quién de entre ellos podría barruntar esta ardua carrera de antorchas, el solo medio por el que lo grande pervive? Y, con todo, despiertan siempre de nuevo unos cuantos que, con la vista puesta en esa grandeza, se sienten tan llenos de dicha que la vida humana se les aparece como una cosa magnífica y les parece obligado que el más bello fruto de esta amarga planta sea saber que una vez hubo uno que altivo y estoico pasó por esta existencia, que otro lo hizo cavilosamente, y que un tercero con compasión, pero todos dejando como legado una sola enseñanza: que vive la existencia de la más bella de las maneras aquel que la tiene en poco. Si el hombre ordinario toma este lapso de ser con tal sombría seriedad, aquellos otros, en su viaje hacia la inmortalidad, supieron acabar en una risa olímpica o, al menos, en un sublime sarcasmo; a menudo bajaron con ironía a su tumba -pues ¿qué había en ellos que pudiera ser sepultado?

Los más audaces caballeros de entre estos ávidos de gloria, que creen encontrar su blasón prendido a una constelación, hay que buscarlos entre los filósofos. Su quehacer no los destina a un «público», a la excitación de las masas ya la ruidosa aclamación de sus contemporáneos; andar el camino en solitario es lo propio de su esencia. Su talento es el más raro y, tomado de cierta manera, el más antinatural en la Naturaleza, además, incluso, de excluyente y hostil hacia los talentos de la misma especie. El muro de su autosuficiencia tiene que ser de diamante, si no ha de ser derribado y roto, pues todo está en movimiento contra él, hombre y Naturaleza. El viaje de éstos hacia la inmortalidad es más penoso y está más plagado de obstáculos que ningún otro, y, no obstante, nadie puede creer con mayor firmeza alcanzar su meta que precisamente el filósofo, porque no sabe en absoluto dónde debe estar si no es sobre las alas ampliamente desplegadas de todos los tiempos; pues el desdén de lo presente y de lo instantáneo reside en la índole de la consideración filosófica. El tiene la verdad; que la rueda del tiempo ruede hacia donde quiera, que nunca podrá escapar a la verdad.

Es importante, por lo que toca a tales hombres, enterarse de que una vez vivieron. Jamás cabría imaginar como una ociosa posibilidad la altivez del sabio Heráclito, el cual bien nos puede valer de ejemplo. Y es que, de por sí, cualquier afán de conocimiento parece, conforme a su esencia, insatisfecho e insatisfactorio; de ahí que nadie, a menos que no haya sido instruido por la ciencia histórica, pueda llegar a creer en una tan regia estima de sí mismo, en una tan ilimitada convicción de ser el único afortunado pretendiente de la verdad. Tales hombres viven en su propio sistema solar; es ahí donde también hay que buscarlos. También un Pitágoras o un Empédocles se trataron a sí mismos con sobrehumano aprecio, es más, con un temor casi religioso; pero el lazo de la compasión, ligado a la gran convicción de la transmigración de las almas y de la unidad de todo lo viviente, condújoles de nuevo junto a los demás hombres, a la salvación de éstos. Del sentimiento de soledad, empero, que penetraba al eremita del efe-

sio templo de Artemisa, sólo cabe barruntar algo, petrificado de espanto, en el más agreste yermo montañoso. Ningún sobrepujante sentimiento de emociones compasivas, ningún deseo de ayuda y de salvación emanan de él: es como un astro sin atmósfera. Su ojo, vuelto inflamado hacia adentro, mira extinguido y helado, cual mera apariencia, hacia afuera. Alrededor de él, contra la fortaleza de su orgullo se estrellan las olas de la demencia y del desvarío; él, con asco, se aparta de ello. Pero también los hombres de ánimo sensible rehuyen a semejante máscara trágica; en un apartado santuario, entre estatuas de dioses, junto a una arquitectura fría y grandiosa, puede un ser tal aparecer más concebible. Entre los hombres fue Heráclito, en cuanto hombre, algo inaudito; y si ciertamente era visto cuando prestaba atención al juego de los niños bulliciosos, al hacerlo, no obstante, meditaba en lo que un mortal jamás hubiera meditado en circunstancia pareja -en el juego del gran niño-mundo Zeus y en la eterna burla de la destrucción y el surgimiento del mundo. No hubo menester de los hombres, tampoco para conocer; todo lo que acaso de ellos pudiera aprenderse no le concernió en absoluto, como tampoco lo que los demás sabios, antes de él, se esforzaron en indagar. «Me he buscado y escudriñado a mí mismo», dijo con una sentencia con la que se designaba la consulta a un oráculo: como si fuera él quien en verdad diera acabado cumplimiento a aquella délfica sentencia «conócete a ti mismo», él y nadie más.

Lo que, empero, escuchó de este oráculo, eso lo tiene por sabiduría inmortal y eternamente digna de ser desentrañada, en el mismo sentido en el que son inmortales las palabras proféticas de la Sibila. Eso es bastante para la humanidad más lejana: que ésta procure que ello le sea desentrañado como si de las sentencias de un oráculo se tratase, al igual que él, al igual que el propio dios délfico, «no dice ni oculta». Aunque ello sea por él anunciado «sin risa ni ornato ni mirra», sino con «espumeante boca», tiene que penetrar hasta los miles de años del porvenir. Pues que el mundo ha eternamente menester de la verdad, así ha eternamente menester de Heráclito, si bien él no tiene necesidad del mundo. i Qué le importa a él su gloria! «¡La gloria entre los mortales siempre pasajeros!», como exclama con sarcasmo. Eso es algo para aedos y poetas, también para aquellos que antes de él hubieron llegado a ser conocidos como varones «sabios» -que sean éstos los que deglutan el más delicioso bocado de su amor propio, que para él este manjar es demasiado vulgar. Su gloria les importa algo a los hombres, no a él; su amor propio es el amor a la verdad -y precisamente esta verdad le dice que la inmortalidad de los hombres ha menester de él, no él de la inmortalidad del hombre Heráclito.

¡La verdad! ¡Manía visionaria de un dios! ¡Qué les importa a los hombres la verdad!

¡Y qué fue la «verdad» heraclítea!.
¿Y qué se hizo de ella? ¡Un sueño desvanecido, borrado de los semblantes de la humanidad junto con otros sueños! -¡No fue ella la primera! Acaso un impasible

demonio no sabría decir otra cosa de todo lo que nosotros con orgullosa metáfora denominamos «historia universal» «verdad» y «gloria» que estas palabras:

«En algún apartado rincón del universo, derramado centelleante en un sinnúmero de sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales inteligentes inventaron el conocimiento. Fue el minuto más arrogante y mendaz de la historia universal, pero, con todo, un minuto tan sólo. Tras haber la Naturaleza alentado unas pocas veces, se congeló el astro, y los animales inteligentes tuvieron que morir. Y fue en buena hora: pues aunque ellos se pavonearan de haber conocido ya muchas cosas, sin embargo, finalmente habían acabado por descubrir, para gran decepción suya, que todo habíanlo conocido erróneamente. Murieron y maldijeron la verdad al morir. Tal fue la índole de estos animales desesperados que hubieron inventado el conocimiento».

Tal sería la suerte del hombre, si es que sólo fuera un animal que conoce; la verdad lo empujaría a la desesperación y al aniquilamiento, la verdad de estar eternamente condenado a la no-verdad. Al hombre solamente, empero, le corresponde la creencia en la verdad alcanzable, en la ilusión que se acerca merecedora de plena confianza. ¿No vive él en realidad mediante un perpetuo ser engañado? ¿No le oculta la Naturaleza la mayor parte de las cosas, es más, justamente lo más cercano, por ejemplo, su propio cuerpo, del que no tiene más que una «conciencia» que se lo escamotea? En esta conciencia está encerrado, y la Naturaleza tiró la llave. ¡Ay de la fatal curiosidad del filósofo que por un resquicio desea mirar una vez afuera y por debajo de la cámara de su estado consciente! Acaso barrunte entonces cómo el hombre descansa sobre lo voraz, lo insaciable, lo repugnante, lo despiadado, lo mortífero, en la indiferencia de su ignorancia y, por así decir, montado en sueños a lomos de un tigre.

«Dejad que siga montado», exclama el arte. «Haced que despierte», exclama el filósofo en el pathos de la verdad. Pero él mismo se hunde, mientras cree sacudir al durmiente para que despierte, en una mágica somnolencia más profunda aún -acaso sueñe entonces con las «Ideas» o con la inmortalidad. El arte es más poderoso que el conocimiento, porque él quiere la vida, y el segundo no alcanza como última meta más que- el aniquilamiento. -

Sócrates y la tragedia

La tragedia griega pereció de manera distinta que todos los otros géneros artísticos antiguos, hermanos de ella: acabó de manera trágica, mientras que todos ellos fallecieron con una muerte muy bella. Pues si está de acuerdo, en efecto, con un estado natural ideal el dejar la vida sin espasmos, y teniendo una bella descendencia, el final de aquellos géneros artísticos antiguos nos muestra un mundo ideal de ese tipo; desaparecen y se van hundiendo, mientras ya elevan enérgicamente la cabeza sus retoños, más bellos. Con la muerte del drama musical griego surgió, en cambio, un vacío enorme, que por todas partes fue sentido profundamente; las gentes se decían que la poesía misma se había perdido, y por burla enviaban al Hades a los atrofiados, enflaquecidos epígonos, para que allí se alimentasen de las migajas de los maestros. Como dice Aristófanes, la gente sentía una nostalgia tan íntima tan ardiente, del último de los grandes muertos, como cuando a alguien le entra un súbito y poderoso apetito de comer coles. Mas cuando luego floreció realmente un género artístico nuevo, que veneraba a la tragedia como predecesora y maestra suya, pudo, percibirse con horror que ciertamente tenía los rasgos de su madre, pero aquellos que ésta había mostrado en su prolongada agonía. Esa agonía de la tragedia se llama Eurípides, el género artístico posterior es conocido con: e1 nombre de comedia ática nueva. En ella pervivió la: figura degenerada de la tragedia, como memorial de su muy arduo y difícil fenecer. Es conocida la extraordinaria veneración de que Eurípides disfrutó entre los poetas de la comedia ática nueva. Uno de los más notables, Filemón, declaró que se dejaría ahorcar al instante: si estuviera convencido de que el difunto continuaba teniendo vida y entendimiento. Pero lo que Eurípides posee en común con Menandro y Filemón, y lo que ejerció sobre éstos un efecto tan ejemplar, podemos resumirlo brevísimamente en la fórmula de que ellos llevaron el espectador al escenario. Antes de Eurípides, habían sido seres humanos estilizados en héroes, a los cuales se les notaba en seguida que procedían de los dioses y semidioses de la tragedia más antigua. El espectador veía en ellos un pasado ideal de Grecia y, por tanto, la realidad de todo aquello que, en instantes sublimes, vivía también en su alma. Con Eurípides irrumpió en el escenario el espectador, el ser humano en la rea1idad de la vida cotidiana. El espejo que antes había reproducido sólo los rasgos grandes y audaces se volvió más fiel y, con ello, más vulgar. El vestido de gala se hizo más transparente en cierto modo, la máscara se transformó en semimáscara: las formas de la vida cotidiana pasaron claramente a primer plano. Aquella imagen auténticamente típica del heleno, la figura de Ulises, había sido elevada por Ésquilo hasta el carácter grandioso, astuto y noble a la vez, de un Prometeo: entre las manos de los nuevos poetas esa figura quedó rebajada al papel de esclavo doméstico, bonachón y pícaro a la vez, que con gran frecuencia se encuentra, como temerario intrigante, en el centro de1 drama entero. Lo que, en Las ranas de Aristófanes, Eurípides cuenta entre sus méritos, el haber hecho adelgazar al arte trágico mediante una cura de agua y el haber reducido su

peso, eso es algo que se aplica sobre todo a las figuras de los héroes: en lo esencial, lo que el espectador veía y oía en el escenario euripideo era su propio doble, envuelto, eso sí, en el ropaje de gala de la retórica. La idealidad se ha replegado a la palabra y ha huido del pensamiento. Pero justo aquí tocamos el aspecto brillante, y que salta a los ojos, de la innovación euripidea: en él el pueblo ha aprendido a hablar: esto lo ensalza él mismo, en el certamen con Ésquilo: mediante él ahora el pueblo sabe

el arte de servirse de reglas, de escuadras para medir los versos, de observar, de pensar, de ver, de entender, de engañar, e amar, de caminar, de revelar, de mentir, de sopesar.

Gracias a él se le ha soltado la lengua a la comedia nueva, mientras que hasta Eurípides no se sabía hacer hablar convenientemente a la vida cotidiana en el escenario. La clase media burguesa, sobre la que Eurípides edificó todas sus esperanzas políticas, tomó ahora la palabra después de que, hasta ese momento, los maestros del lenguaje habían sido en la tragedia el semidiós, en la vieja comedia el sátiro borracho o semidiós.

Yo he representado la casa y el patio, donde nosotros vivimos y tejemos,
y por ello me he entregado al juicio, pues cada uno, conocedor de esto, ha juzgado de mi arte.

Más aún, Eurípides se jacta de lo siguiente:

Solo yo he inoculado a ésos que nos rodean
tal sabiduría, al prestarles
el pensamiento y el concepto del arte; de tal modo que aquí
ahora todo el mundo filosofa, y administra
la casa y di patio, el campo y los animales
con más inteligencia que nunca:
continuamente investiga y reflexiona
¿por qué?, ¿para qué?, ¿quién?, ¿dónde?, ¿cómo?, ¿qué?
¿A dónde ha llegado esto, quién me quitó aquello?

De una masa preparada e ilustrada de ese modo nació la comedia nueva, aquel ajedrez dramático con su luminosa alegría por los golpes de astucia. Para esta comedia nueva Eurípides se convirtió en cierto modo en el maestro de coro: sólo que esta vez era el coro de los oyentes el que tenía que ser instruido. Tan pronto como éstos supieron cantar a la manera de Eurípides, comenzó el drama de los jóvenes señores llenos de deudas, de los viejos bonachones y frívolos, de las heteras a la manera de Kotzebue, de los esclavos domésticos prometeicos, Pero Eurípides, en cuanto maestro de coro, fue alabado sin cesar; la gente se habría incluso matado para aprender aún algo más de él, si no hubiera sabido que los poetas trágicos estaban tan muertos como la tragedia. A1 abandonar ésta, sin

embargo, el heleno había abandonado la creencia en su propia inmortalidad, no sólo la creencia en un pasado ideal, sino también la creencia de un futuro ideal. La frase del conocido epitafio, «en la ancianidad, voluble y estrafalario», se puede aplicar también a la Grecia senil. El instante y el ingenio son sus divinidades supremas; el quinto estado, el del esclavo, es el que ahora predomina, al menos en cuanto a la mentalidad.

En una visión retrospectiva como ésta uno está fácilmente tentado a formular contra Eurípides, como presunto seductor del pueblo, inculpaciones injustas, pero acaloradas, y a sacar, por ejemplo, con las palabras de Ésquilo, esta conclusión: «¿Qué mal no procede de él?» Pero cualesquiera que sean los nefastos influjos que derivemos de él, hay que tener siempre en cuenta que Eurípides actuó con su mejor saber y entender, y que, a lo largo de su vida entera, ofreció de manera grandiosa sacrificios a un ideal. En e1 modo como luchó contra un mal enorme que él creía reconocer, en el modo como es el único que se enfrenta a ese mal con el brío de su talento y de su vida, revélase una vez más el espíritu heroico de los viejos tiempos de Maratón. Más aún, puede decirse que, en Eurípides, el poeta se ha convertido en un semidiós, después de haber sido éste expulsado por aquél de la tragedia. Pero el mal enorme que él creía reconocer, contra el que luchó con tanto heroísmo, era la decadencia del drama musical. ¿Dónde descubrió Eurípides, sin embargo, la decadencia del drama musical? En la tragedia de Ésquilo y de Sófocles, sus contemporáneos de mayor edad. Esto es una cosa muy extraña. ¿No se habrá equivocado? ¿No habrá sido injusto con Ésquilo y con Sófocles? ¿Acaso su reacción contra la presunta decadencia no fue precisamente el comienzo del fin? Todas estas preguntas elevan su voz en este instante dentro de nosotros.

Eurípides fue un pensador solitario, en modo alguno del gusto de la masa entonces dominante, en la que suscitaba reservas, como un estrafalario gruñón. La suerte le fue tan poco propicia como la masa: y como para un poeta trágico de aquel tiempo la masa constituía precisamente la suerte, se comprende por qué en vida alcanzó tan raras veces el honor de una victoria trágica. ¿Qué fue lo que empujó a aquel dotado poeta a ir tanto contra la corriente general? ¿Qué fue lo que le apartó de un camino que había sido recorrido por varones como Ésquilo y Sófocles y sobre el que resplandecía el sol del favor popular? Una sola cosa, justo aquella creencia en la decadencia del drama musical. Y esa creencia la había adquirido en los asientos de los espectadores del teatro. Durante largo tiempo estuvo observando con máxima agudeza qué abismo se abría entre una tragedia y el público ateniense. Aquello que para el poeta había sido lo más elevado y difícil no era en modo alguno sentido como tal por el espectador, sino como algo indiferente. Muchas cosas casuales, no subrayadas en absoluto por el poeta, producían en la masa un efecto súbito. Al reflexionar sobre esta incongruencia entre el propósito poético y el efecto causado, Eurípides llegó poco a poco a una forma poética cuya ley capital decía: «todo tiene que ser comprensible, para que todo pueda ser comprendido». Ante el tribunal de esta estética racionalista fue lleva-

do ahora cada uno de los componentes, ante todo el mito, los caracteres principales, la estructura dramatúrgica, la música coral, y por fin, y con máxima decisión, el lenguaje. Eso que nosotros tenemos que sentir tan frecuentemente en Eurípides como un defecto y un retroceso poéticos, en comparación con la tragedia sofoclea, es el resultado de aquel enérgico proceso crítico, de aquella temeraria racionalidad. Podría decirse que aquí tenemos un ejemplo de cómo el recensionante puede convertirse en poeta. Sólo que, al oír la palabra «recensionante», no es lícito dejarse determinar por la impresión de esos seres débiles, impertinentes, que no permiten ya en absoluto a nuestro público de hoy decir su palabra en cuestiones de arte, Lo que Eurípides intentó fue precisamente hacer las cosas mejor que los poetas enjuiciados por él: y quien no puede poner, como lo puso él, el acto después de la palabra, tiene poco derecho a dejar oír sus críticas en público. Yo quiero o puedo aducir aquí un solo ejemplo de esa crítica productiva, aun cuando propiamente sería necesario demostrar ese punto de vista mencionando todas las diferencias del drama euripideo..Nada puede ser más contrario a nuestra técnica escénica que el prólogo que aparece en Eurípides. El hecho de que un personaje individual, una divinidad o un héroe, se presente al comienzo de la pieza y cuente quién es él, qué es lo que antecede a la acción, qué es lo que ha ocurrido hasta entonces, más aún, qué es lo que ocurrirá en el transcurso de la pieza, eso un poeta teatral moderno lo calificaría sin más de petulante renuncia al efecto de la tensión. ¿Se sabe, en efecto, todo lo que ha ocurrido, lo que ocurrirá? ¿Quién aguardará hasta el final? Del todo distinta era la reflexión que Eurípides se hacía. El efecto de la tragedia antigua no descansó jamás en la tensión, en la atractiva incertidumbre acerca de qué es lo que acontecerá ahora, antes bien en aquellas grandes y amplias escenas de pathos en las que volvía a resonar el carácter musical básico del ditirambo dionisíaco. Pero lo que con mayor fuerza dificulta el goce de tales escenas es un eslabón que falta, un agujero en el tejido de la historia anterior: mientras el oyente tenga que seguir calculando cuál es el sentido que tienen este y aquel personaje, esta y aquella acción, le resultará imposible sumergirse del todo en 1a pasión y en la actuación de los héroes principales, resultará imposible la compasión trágica. En la tragedia esquileo-sofoclea estaba casi siempre muy artísticamente arreglado que, en las primeras escenas, de manera casual en cierto modo, se pusiesen en manos del espectador todos aquellos hilos necesarios para la comprensión; también en este rasgo se mostraba aquella noble maestría artística que enmascara, por así decirlo, lo formal necesario. De todos modos, Eurípides creía observar que, durante aque1las primeras escenas, el espectador se hallaba en una inquietud peculiar, queriendo resolver el problema matemático de cálculo que era la historia anterior, y que para él se perdían las bellezas poéticas de la exposición. Por eso él escribía un prólogo como pro grama y lo hacía declamar por un personaje digno de confianza, una divinidad. Ahora podía él también configurar con mayor libertad el mito, puesto que, gracias al prólogo, podía suprimir toda duda sobre su configuración del mito. Con pleno sentimiento de esta ventaja dramatúrgica suya, Eurípides reprocha a Ésquilo en Las ranas de Aristófanes:

¡Así, yo iré enseguida a tus prólogos,
para, de ese modo, empezar criticándole
la primera parte de la tragedia a este gran espíritu!
Es confuso cuando expone los hechos.

Pero lo que decimos del prólogo se puede decir también del muy famoso deus ex machina: éste traza el programa del futuro, como el prólogo el del pasado. Entre esa mirada épica al pasado y esa mirada épica al futuro están la realidad y el presente lírico-dramáticos.

Eurípides es el primer dramaturgo que sigue una estética consciente. Intencionadamente busca lo más comprensible: sus héroes son realmente tal como hablan. Pero dicen todo lo que son, mientras que los caracteres esquileos y sofoc1eos son mucho más profundos y enteros que sus palabras: propiamente sólo balbucean acerca de sí. Eurípides crea los personajes mientras a la vez los diseca: ante su anatomía no hay ya nada oculto en ellos. Si Sófocles dijo de Ésquilo que éste hace lo correcto, pero inconscientemente, Eurípides habrá tenido de él la opinión de que hace lo incorrecto, porque lo hace conscientemente. Lo que sabía de más Sófocles, en comparación con Ésquilo, y de lo que se ufanaba, no era nada que estuviese situado fuera del campo de los recursos técnicos; hasta Eurípides, ningún poeta de la Antigüedad había sido capaz de defender verdaderamente lo mejor suyo con razones estéticas. Pues cabalmente lo milagroso de todo este desarrollo del arte griego es que el concepto, la conciencia, la teoría no habían toma, aún la palabra, y que todo lo que el discípulo podía aprender del maestro se refería a la técnica. Y así, también aquello que da, por ejemplo, ese brillo antiguo a Thorwaldsen es que éste reflexionaba poco y hablaba y escribía mal, en que la auténtica sabiduría artística no había penetrado en su conciencia.

En torno a Eurípides hay, en cambio, un resplandor refractado, peculiar de los artistas modernos: su carácter artístico casi no-griego puede resumirse con toda brevedad en el concepto de socratismo. «Todo tiene que ser consciente para ser bello», es la tesis euripidea paralela de la socrática «todo tiene que ser consciente para ser bueno». Eurípides es el poeta del racionalismo socrático En la Antigüedad griega se tenía un sentimiento de la unidad de ambos nombres, Sócrates y Eurípides. En Atenas estaba muy difundida la opinión de que Sócrates le ayudaba a Eurípides a escribir sus obras: de lo cual puede inferirse cuán grande era la finura de oído con que la gente percibía el socratismo en la tragedia euripidea. Los partidarios de los «buenos tiempos viejos» solían pronunciar juntos el nombre de Sócrates y el de Eurípides como los que pervertían al pueblo. Existe también la tradición de que Sócrates se abstenía de asistir a la tragedia, y sólo tomaba asiento entre los espectadotes cuando se representaba una nueva obra de Eurípides. Vecinos en un sentido más profundo aparecen ambos nombres en la famosa sentencia del oráculo délfico, que ejerció un inf1ujo tan determinante sobre la entera concepción vital de Sócrates. La frase del dios delfico de que

Sócrates es el más sabio de los hombres contenía a la vez el juicio de que a Eurípides le correspondía el segundo premio en el certamen de la sabiduría.

Es sabido que al principio Sócrates se mostró muy desconfiado frente a la sentencia del dios. Para ver si es acertada, trata con hombres de Estado, con oradores, con poetas y con artistas, tratando de descubrir a alguien que sea más sabio que él. En todas partes encuentra justificada la palabra del dios: ve que los varones más famosos de su tiempo tienen una idea falsa acerca de sí mismos y encuentra que ni siquiera poseen conciencia exacta de su profesión, sino que la ejercen únicamente por instinto. «Únicamente por instinto», ése es el lema del socratismo. El racionalismo no se ha mostrado nunca tan ingenuo como en esta tendencia vital de Sócrates. Nunca tuvo éste duda de la corrección del planteamiento entero del problema. «La sabiduría consiste en el saber», y «no se sabe nada que no se pueda expresar y de lo que no se pueda convencer a otro». Esta es más o menos la norma de aquella extraña actividad misionera de Sócrates, la cual tuvo que congregar en torno a sí una nube de negrísimo enojo, porque nadie era capaz de atacar la norma misma volviéndola contra Sócrates: pues para esto se habría necesitado además aquello que en modo alguno se poseía, aquella superioridad socrática en el arte de la conversación, en la dialéctica. Visto desde la conciencia germánica infinitamente profundizada, ese socratismo aparece como un mundo totalmente al revés; pero es de suponer que también a los poetas y artistas de aquel tiempo tuvo Sócrates que parecerles ya, al menos, muy aburrido y ridículo, en especial cuando, en su improductiva erística, seguía haciendo valer la seriedad y la dignidad de una vocación divina. Los fanáticos de la lógica son insoportables, cual las avispas. Y ahora, imagínese una voluntad enorme detrás de un entendimiento tan unilateral, la personalísima energía primordial de un carácter firme, junto a una fealdad externa fantásticamente atractiva: y se comprenderá que incluso un talento tan grande como Eurípides, dadas precisamente la seriedad y la profundidad de su pensar, tuvo que ser arrastrado de manera tanto más inevitable a la escarpada vía de un crear artístico consciente. La decadencia de la tragedia, tal como Eurípides creyó verla, era una fantasmagoría socrática: como nadie sabía convertir suficientemente en conceptos y palabras la antigua técnica artística, Sócrates negó aquella sabiduría, y con él la negó el seducido Eurípides. A aquella «sabiduría» indemostrada contrapuso ahora Eurípides la obra de arte socrática, aunque bajo la envoltura de numerosas acomodaciones a la obra de arte imperante. Una generación posterior se dio cuenta exacta de qué era envoltura y qué era núcleo: quitó la primera, y el fruto del socratismo artístico resultó ser el juego de ajedrez como espectáculo, la pieza de intriga.

El socratismo desprecia el instinto y, con ello, el arte. Niega la sabiduría cabalmente allí donde está el reino más propio de ésta. En un único caso reconoció el mismo Sócrates el poder de la sabiduría instintiva, y ello precisamente de una manera muy característica. En situaciones especiales en que su entendimiento dudaba, Sócrates encontraba un firme sostén gracias a una voz demónica que

milagrosamente se dejaba oír. Cuando esa voz viene, siempre disuade. En este hombre del todo anormal la sabiduría instintiva eleva su voz para enfrentarse acá y allá a lo consciente, poniendo obstáculos. También aquí se hace manifiesto que Sócrates pertenece en realidad a un mundo al revés y puesto cabeza abajo. En todas las naturalezas productivas lo inconsciente produce cabalmente un efecto creador y afirmativo, mientras que la conciencia se comporta de un modo crítico y disuasivo. En él, el instinto se convierte en un crítico, la conciencia, en un creador.

A un segundo crítico, además de Eurípides, el desprecio socrático de lo instintivo le incitó también a realizar una reforma del arte, y, desde luego, una reforma más radical aún. También el divino Platón fue en este punto víctima del socratismo: él, que en el arte anterior veía sólo la imitación de las imágenes aparentes, contó también «la sublime y alabadísima» tragedia – así es como él se expresa – entre las artes lisonjeras, que suelen representar únicamente lo agradable, 1o lisonjero para la naturaleza sensible, no lo desagradable, pero a la vez útil. Por eso enumera adrede el arte trágico junto al arte de la limpieza y el de la cocina. A una mente sensata le repugna, dice, un arte tan heterogéneo y abigarrado, para una mente excitable y sensible ese arte representa una mecha peligrosa: razón suficiente para desterrar del Estado ideal a los poetas trágicos. En general, según él, los artistas forman parte de las ampliaciones superfluas del Estado, junto con las nodrizas, las modistas, los barberos y los pasteleros. En Platón esta condena intencionadamente acre y desconsiderada del arte tiene algo de patológico: él, que se había elevado a esa concepción sólo por saña contra su propia carne; él, que, en beneficio del socratismo, había pisoteado con los pies su naturaleza profundamente artística, revela en la acritud de tales juicios que la herida más honda de su ser no está cicatrizada aún. La verdadera facultad creadora del poeta es tratada por Platón casi siempre sólo con ironía, porque esa facultad no es, dice, una intelección consciente de la esencia de las cosas, y la equipara al talento de los adivinos e intérpretes de signos. El poeta, dice, no es capaz de poetizar hasta que no ha quedado entusiasmado e inconsciente, y ningún entendimiento habita ya en él. A estos artistas «irracionales» contrapone Platón la imagen del poeta verdadero, el filosófico, y da a entender con claridad que él es el único que ha alcanzado ese ideal y cuyos diálogos está permitido leer en el Estado ideal. La esencia de la obra platónica de arte, el diálogo, es, sin embargo, la carencia de forma y de estilo, producida por la mezcla de todas 1as formas y estilos existentes. Sobre todo, a la nueva obra de arte no se le debería objetar lo que, según la concepción platónica, fue el defecto fundamental de 1a antigua: no debería ser imitación de una imagen aparente, es decir, según el concepto usual: para el diálogo platónico no debería haber ninguna cosa natural-real que hubiera sido imitada. Así, ese diálogo se balancea entre todos los géneros artísticos, entre la prosa y la poesía, la narración, la lírica, el drama, de igua1 modo que ha infringido la antigua y rigurosa ley de que la forma lingüístico-estilística sea unitaria. A una desfiguración mayor aún llevan el socratismo los escritores cínicos: en el amasijo máximo del estilo, en el fluctuar entre las formas prosaicas y las métricas, bus-

can éstos reflejar, por así decirlo, el silénico ser extremo de Sócrates, sus ojos de cangrejo, sus labios gruesos y su vientre colgante. A la vista de los efectos artísticos del socratismo, que llegan muy hondo y que aquí sólo han sido rozados, quién no dará la razón a Aristófanes, cuando hace cantar esto al coro:

¡Salud a aquel a quien no le gusta
sentarse junto a Sócrates y hablar con él,
a quien no condena el arte de las musas
y no mira desde arriba con desprecio
lo más elevado de la tragedia!
Pues vana necedad es
aplicar un celo ocioso
a discursos vacíos
y quimeras abstractas.

Pero lo más profundo que contra Sócrates se podía decir se lo dijo una figura que se le aparecía en sueños. Con mucha frecuencia, según cuenta Sócrates en la cárcel a sus amigos, tenía uno y el mismo sueño, que le decía siempre lo mismo: «¡Sócrates, cultiva la música!». Pero hasta sus últimos días Sócrates se tranquilizó con la opinión de que su filosofía era la música suprema. Finalmente, en la cárcel, para descargar del todo su conciencia decídese a cultivar también aquella música «vulgar». Y realmente puso en verso algunas fábulas en prosa que le eran conocidas, mas yo no creo que con esos ejercicios métricos haya aplacado a las musas. En Sócrates se materializó uno de los aspectos de lo helénico, aquella claridad apolínea, sin mezcla de nada extraño: él aparece cual un rayo de luz puro, transparente, como precursor y heraldo de la ciencia, que asimismo debía nacer en Grecia. Pero la ciencia y el arte se excluyen: desde este punto de vista resulta significativo que sea Sócrates el primer gran heleno que fue feo; de igual manera que en él propiamente todo es simbólico. El es el padre de la lógica, la cual representa con máxima nitidez el carácter de la ciencia pura: él es el aniquilador del drama musical, que había concentrado en sí los rayos de todo el arte antiguo.

Esto último lo es en un sentido mucho más profundo aún de lo que hemos podido insinuar hasta ahora. El socratismo es más antiguo que Sócrates; su influjo disolvente del arte se hace notar ya mucho antes. El elemento de la dialéctica, peculiar de él, se introdujo furtivamente en el drama musical ya mucho tiempo antes de Sócrates, y produjo en su bello cuerpo un efecto devastador. El mal tuvo su punto de partida en el diálogo. Como es sabido, el diálogo no estaba originariamente en la tragedia; el diálogo sólo se desarrolló a partir del momento en que hubo dos actores, es decir, relativa mente tarde. Ya antes había algo análogo, en el discurso alternante entre el héroe y el corifeo: pero aquí, sin embargo, dada la subordinación del uno al otro, la disputa dialéctica resultaba imposible. Mas tan pronto como se encontraron frente a frente dos actores principales, dotados de iguales derechos, surgió, de acuerdo con un instinto profundamente helénico, la rivalidad, y, en verdad, la rivalidad expresada con palabras y argumentos: mien-

tras que el diálogo enamorado permaneció siempre alejado de la tragedia griega. Con aquella rivalidad se apeló a un elemento que existía en el pecho del oyente y que hasta entonces, considerado como hostil al arte y odiado por las musas, había estado desterrado de los solemnes ámbitos de las artes dramáticas: la Éride «malvada». La Éride buena imperaba, en efecto, desde antiguo en todas las actuaciones de las musas, y en la tragedia llevaba a tres poetas rivales ante el tribunal del pueblo congregado para juzgar. Pero cuando el remedo de la querella verbal se hubo infiltrado también en la tragedia desde la sala del juzgado, entonces surgió por vez primera un dualismo en la esencia y en el efecto del drama musical. A partir de ese momento hubo partes de la tragedia en que la compasión cedía el paso a la luminosa alegría por el torneo chirriante de la dialéctica. No era lícito que el héroe del drama sucumbiese, y, por tanto, ahora se tenía que hacer de él también un héroe de la palabra. El proceso, que había tenido su comienzo en la denominada esticomitia, continuó y se introdujo también en los discursos más largos de los actores principales. Poco a poco todos los personajes hablan con tal derroche de sagacidad, claridad y transparencia, que realmente al leer una tragedia sofoclea obtenemos una impresión de conjunto desconcertante. Para nosotros es como si todas esas figuras no pereciesen a causa de lo trágico, sino a causa de una superfetación de lo 1ógico. Basta con hacer una comparación con el modo tan distinto como dialectizan los héroes de Shakespeare: todo el pensar, suponer e inferir de éstos se halla envuelto en una cierta belleza e interiorización musicales, mientras que en la tragedia griega tardía domina un dualismo de estilo que da mucho que pensar; por un lado, el poder de la música, por otro, el de la dialéctica. Esta última va destacándose cada vez más, hasta que es ella la que dice la palabra decisiva en la estructura del drama entero. El proceso termina en la pieza de intriga: sólo con ella queda completamente superado aquel dualismo, a consecuencia de la aniquilación total de uno de los rivales, la música.

En este punto es muy significativo que este proceso finalice en la comedia, habiendo comenzado, sin embargo, en la tragedia. La tragedia, surgida de la profunda fuente de la compasión, es pesimista por esencia. La existencia es en ella algo muy horrible, el ser humano, algo muy insensato. El héroe de la tragedia no se evidencia, como cree la estética moderna, en la lucha con el destino, tampoco sufre lo que merece. Antes bien, se precipita a su desgracia ciego y con la cabeza tapada: y el desconsolado pero noble gesto con que se detiene ante ese mundo de espanto que acaba de conocer, se clava como una espina en nuestra alma. La dialéctica, por el contrario, es optimista desde el fondo de su ser: cree en la causa y el efecto y, por tanto, en una relación necesaria de culpa y castigo, virtud y felicidad: sus ejemplos de cálculo matemático tienen que no dejar resto: ella niega todo lo que no pueda analizar de manera conceptual. La dialéctica alcanza continuamente su meta: cada conclusión es una fiesta de júbilo para ella, la claridad y la conciencia son el único aire en que puede respirar. Cuando este elemento se infiltra en la tragedia surge un dualismo como entre noche y día, música y matemática. El héroe que tiene que defender sus acciones con argumentos y contraargumentos corre peligro de perder nuestra compasión; pues la desgracia que, a

pesar de todo, le alcanza luego, lo único que demuestra precisamente es que, en algún lugar, él se ha equivocado en el cálculo. Pero una desgracia provocada por una falta de cálculo es ya más bien un motivo de comedia. Cuando el placer por la dialéctica hubo disuelto la tragedia, surgió la comedia nueva con su triunfo constante de la astucia y del ardid.

La conciencia socrática y su optimista creencia en la unión necesaria entre virtud y saber, entre felicidad y virtud, tuvo, en un gran número de piezas euripideas, el efecto de que, en la conclusión, se abra una perspectiva hacia una existencia ulterior muy agradable, casi siempre con un matrimonio. Tan pronto como aparece el dios de la máquina, advertimos que quien se esconde detrás de la máscara es Sócrates, el cual intenta equilibrar en su balanza la felicidad y la virtud. Todo el mundo conoce las tesis socráticas «La virtud es el saber: se peca únicamente por ignorancia. El virtuoso es el feliz». En estas tres formas básicas del optimismo está la muerte de la tragedia, que es pesimista. Mucho antes de Eurípides esas concepciones trabajaron ya en disolver la tragedia. Si la virtud es el saber, entonces el héroe virtuoso tiene que ser un dialéctico. Dada la extraordinaria superficialidad e indigencia del pensamiento ético, que no está nada desarrollado, con demasiada frecuencia el héroe que dialectiza éticamente aparece como un heraldo de la trivialidad y del filisteísmo éticos. Lo único que necesitamos es tener el valor de confesarnos esto, necesitamos confesar, para no decir nada de Eurípides, que también a las figuras más bellas de la tragedia sofoclea, una Antígona, una Electra, un Edipo, se les ocurren a veces ideas triviales completamente insoportables, que en general loa caracteres dramáticos son más bellos y grandiosos que su manifestación en palabras. Desde este punto de vista nuestro juicio sobre la tragedia esquilea temprana tiene que ser mucho más favorable: pues Ésquilo creó sus mejores obras también de manera inconsciente. En el lenguaje y en el dibujo de los caracteres de Shakespeare tenemos el inalterable punto de apoyo para tales comparaciones. En Shakespeare se puede encontrar una sabiduría ética tal que, frente a ella, el socratismo aparece como algo impertinente y sabihondo.

Intencionadamente en mi última conferencia hablé muy poco sobre los límites de la música en el drama musical griego: en el contexto de estos análisis resultará comprensible que yo haya dicho que los límites de la música en el drama musical son los puntos de peligro en que comenzó su proceso de disgregación. La tragedia pereció a causa de una dialéctica y una ética optimistas: : esto equivale a decir: el drama musical pereció a causa de una falta de música. El socratismo infiltrado en la tragedia impidió que la música se fundiese con el diálogo, o monó1ogo: aunque, en la tragedia esquilea, aquélla había comenzado a hacerlo con el mayor éxito. Otra consecuencia fue que la música, cada vez más restringida, metida dentro de unas fronteras cada vez más estrechas, no se sentía ya en la tragedia como en su casa, sino que, se desarrolló de manera más libre y audaz fuera de la, misma, como arte absoluto. Es ridículo hacer aparecer: un espíritu durante un almuerzo: es ridículo pedir a una musa tan misteriosa, de un entusiasmo tan serio, como es la musa de la música trágica, que cante en una sala de

juzgado, en las pausas intermedias entre las escaramuzas dialécticas. Teniendo un sentimiento de esa ridiculez, la música enmudeció en la tragedia, asustada, por así decirlo, de su inaudita profanación; cada vez menos veces se atrevía a alzar su voz, y finalmente se embarulla, canta cosas que no vienen a cuento, se avergüenza y huye totalmente de los ámbitos del teatro. Para decirlo con toda franqueza: 1a floración y el punto culminante del drama musical griego es Ésquilo en su primer gran período, antes de haber sido influido por Sófocles: con éste comienza la decadencia paulatina, hasta que por fin Eurípides, con su reacción consciente contra la tragedia esquilea, provoca el final con una rapidez tempestuosa.

Este juicio contradice tan sólo a una estética difundida en la actualidad: en verdad, en favor de él se puede hacer valer nada menos que el testimonio de Aristófanes, que tiene, como ningún otro genio, una afinidad electiva con Ésquilo. Pero lo igual es conocido sólo por lo igual. Para concluir, una sola pregunta. ¿Está realmente muerto el drama musical, muerto para todos los tiempos? ¿No le será lícito realmente al germano poner al lado de aquella obra artística desaparecida del pasado, nada más que la «gran ópera», de manera parecida a como, junto a Hércules, suele aparecer el mono? Esta es la, pregunta más seria de nuestro arte: y quien no comprenda como germano la seriedad de esa pregunta, es víctima del socratismo de nuestros días, el cual, desde luego, ni es capaz de producir mártires, ni había el lenguaje de «el más sabio de los helenos», quien, ciertamente no se jacta de saber nada, pero en verdad no sabe nada. La prensa de hoy es ese socratismo: no digo una palabra más.

Homero y la filología clásica

No existe en nuestro tiempo un estado de opinión concreto y unánime sobre la filología clásica. Tal es el sentir que predomina en los círculos de personas ilustradas, así como entre los jóvenes que se contraen al estudio de esta ciencia. Y la causa estriba en el carácter vario de ella, en la falta de unidad conceptual, en el carácter de agregado inorgánico de las diferentes disciplinas científicas que la componen y que sólo aparecen unidas por el nombre común de filología. Debemos confesar honradamente que la filología vive del crédito de varias, y es como un elixir extraído de raras semillas, metales y huesos, y que además oculta en sí misma elementos artísticos, estéticos y éticos de carácter imperativo que se resisten obstinadamente a una sistematización científica. Tanto ser considerada como un trozo de historia, como un departamento de la ciencia natural o como un trozo de estética: historia, en cuanto quiere reunir en cuadro general los documentos de determinadas individualidades nacionales y hallar una ley que sintetice el devenir constante de los fenómenos; ciencia natural en cuanto trata de investigar el más profundo de los in tintos humanos: el instinto del lenguaje; estética, por último, porque de la antigüedad general quiere estudiar aquella antigüedad especial llamada Clásica, con el propósito de desenterrar un mundo ideal sepultado, presentando a los contemporáneos el espejo de los clásicos como modelos de eterna actualidad. El hecho de que elementos tan heterogéneos, allegados de distintas ciencias, y de un carácter tan ético como estético hayan sido agrupados bajo un nombre común, constituyendo una especie de monarquía, puede explicarse por la circunstancia de que la filología en sus comienzos, ha sido siempre una disciplina pedagógica. Desde el punto de vista pedagógico se le ofrecían al hombre de ciencia una serie de valores -docentes y de elementos formativos preciosos, y así, bajo la presión de las necesidades prácticas, se ha ido formando esa ciencia, o mejor dicho, esa tendencia científica que llamamos filología.

Las diferentes tendencias fundamentales mencionadas han ido apareciendo en determinadas épocas, más acentuadas unas veces queotras, según el grado de cultura y el desarrollo del gusto de cada período; y también cada uno de los profesionales que con su aportación personal contribuía a la formación de esta ciencia la teñía del color particular de su visión especializada, hasta el extremo de que el concepto de la filología en la opinión pública era en cada momento dependiente y tributarlo del que la cultivaba.

Ahora, es decir, en un tiempo en que cada una de las ramas de la filología ha sido cultivada por una personalidad eminente, reina una general incertidumbre, y a la vez un cierto escepticismo, en los problemas filológicos Esta indecisión de la opinión pública afecta a una ciencia tanto más cuanto que sus enemigos pueden trabajar con mayor éxito. Y los enemigos de la filología son numerosos. ¿Dónde

no hallar al sempiterno burlón, apercibido siempre para dar algún alfilerazo al topo filológico, ese ser aficionado a tragarse el polvo de los archivos, a desmenuzar una vez más la gleba triturada cien veces por el arado? Mas para esta clase de adversarios la filología es un pasatiempo inútil, inocente e inofensivo; un objeto de burla, no de odio. En cambio, anida un odio invencible y enconado contra la filología allí dondequiera que el ideal es tenido como tal ideal, allí donde el hombre moderno cae en beata admiración de sí mismo, allí donde la cultura helénica es considerada como un punto de vista superado, y, por lo tanto, indiferente. Frente a estos enemigos, nosotros los filólogos debemos contar con la ayuda de los artistas y de las naturalezas artísticas, únicas que pueden comprender que la espada del bárbaro se cierne siempre sobre aquellas cabezas que tienen todavía ante sus ojos la inefable sencillez y la noble dignidad del helenismo, y que ningún progreso, por brillante que sea, de la técnica y de la industria; ningún reglamento de escuela, por muy acompasado que esté a los tiempos; ninguna formación política de la masa, por extendida que esté, nos puede proteger contra los ridículos y bárbaros extravíos del gusto ni de la destrucción del clasicismo por la terrible cabeza de la Gorgona.

Mientras que la filología, como ciencia una, es vista con malos ojos por las dos clases citadas de enemigos, hay, en cambio, muchas animosidades de carácter particular procedentes de la filología misma. Son estas luchas de filólogos contra filólogos rivalidades de índole puramente doméstica, provocadas por una estúpida cuestión de rango por celos recíprocos, pero, sobre todo, por la ya referida diferencia, y aun podremos decir que enemistad, de las distintas tendencias todavía no armonizadas que se agitan, mal disimuladas, bajo el nombre de filología.

La ciencia tiene de común con las artes que una y otras ven los hechos cotidianos de una manera completamente nueva y atractiva, como traídas a la existencia por arte de encantamiento, como vistas por primera vez. La vida es digna de ser vivida, dice el arte; la vida es digna de ser estudiada, dice la ciencia. Esta contraposición nos revela la íntima y a menudo desgarradora contradicción contenida en el concepto de nuestra ciencia y, por consiguiente, en la ciencia misma: en la filología clásica. Si nos colocamos frente a la antigüedad desde un punto de vista científico, ya sea que contemplemos los hechos con los ojos del historiador tratando de reducirlos a concepto, ya sea que, como el naturalista, comparemos las formas lingüísticas de las obras maestras antiguas, tratando de someterlas a una ley morfológica, siempre perderemos aquel aroma maravilloso del ambiente clásico, siempre olvidaremos aquel anheloso afán que sólo nuestro instinto estético puede descubrir en las obras griegas. Y aquí debemos poner atención en una de las animosidades más extrañas que la filología tiene que soportar. Aludimos a aquellos con cuya ayuda más parecía que podíamos contar: los amigos artísticos de la antigüedad, los ardientes admiradores de la belleza helénica, que son los que elevan la voz precisamente para acusar a los filólogos de ser los enemigos y destructores de la antigüedad y del ideal antiguo. A los filólogos reprochaba

Schiller el haber destrozado la corona de Homero. Goethe, que primeramente fue partidario de las teorías de Wolff, anuncié su decadencia en estos versos,

> Vuestra perspicacia, digna de vos,
> nos ha eximido de toda veneración,
> y confesamos, generosamente,
> que la Ilíada es un zurcido.
> Que a nadie lastime nuestra defección.
> La juventud sabe de sobra
> que nosotros la sentimos y pensamos como un todo.

Se supone que en favor de este iconoclasticismo militan profundas razones, y muchos dudan si es que los filólogos en general carecen de capacidad y de sensibilidad artística, siendo incapaces de comprender el ideal, o si en ellos el espíritu de negación les hace seguir una tendencia destructiva. Pero cuando los mismos amigos de la antigüedad clásica ponen en duda el carácter general de la filología clásica contemporánea con tales recelos y dudas, ¿qué influjo no ejercerán los ex abruptos de los realistas y las frases de los héroes del día? Contestar a los últimos, y en este lugar, en presencia de las personas aquí congregadas, sería inoportuno , como no se me permita dirigirles la pregunta hecha a aquel sofista que en Esparta trató de hacer en público la defensa de Hércules: "¿Quién le acusa?" En cambio, no puedo sustraerme a la idea de que también en este círculo de personas hallan eco algunas veces aquellas objeciones que salen con frecuencia de boca de hombres distinguidos e ilustres y que hasta han hecho mella en el ánimo de un honorable filólogo, abatiendo y atormentando su espíritu, y no precisamente en los momentos de depresión. Para los individuos no hay salvación ante el divorcio descrito; pero lo que afirmarnos y sostenemos es el hecho de que la filología clásica, en su totalidad, en su conjunto, no tiene nada que ver con estas luchas y escrúpulos de sus cultivadores. Los esfuerzos artístico?científicos de estos singulares centauros se dirigen con empeño furioso, pero con lentitud ciclópea a colmar el abismo abierto entre la antigüedad ideal, que quizás es sólo la más bella floración de la pasión germánica por el mediodía, y la real; y con ello la filología clásica no persigue otra cosa que la definitiva integración de su propia esencia, el desarrollo y unidad de sus tendencias fundamentales, al comienzo enemigas y sólo unidas por la fuerza. Aunque consideremos el fin como inaccesible, aunque lo tengamos por una exigencia ilógica, el esfuerzo, el movimiento hecho hacia dicho punto es innegable, y yo intentaría hacer patente, por un ejemplo, que el paso mas importante de la filología clásica nos ha de acercar a la antigüedad ideal en vez de desviarnos de ella, y que justamente allí donde abusivamente se habla de destrucción del sagrario es donde se construyen y elevan nuevos altares. Examinemos, pues, desde este punto de vista la llamada cuestión homérica, de cuyo problema más importante ha hablado Schiller como de una barbarie erudita.

A este problema importantísimo está ligada la cuestión de la personalidad de Homero.

Pero en el presente se oye afirmar con insistencia que la cuestión de la personalidad de Homero ya no es actual y es cosa aparte de la verdadera cuestión homérica. Ahora bien, hay que convenir en que para un período de tiempo determinado por ejemplo, para nuestro presente filológico, el centro de la mencionada cuestión se puede separar un poco del problema de la personalidad: actualmente se hace el delicado experimento de reconstruir los poemas homéricos sin ayuda de la personalidad de su autor, sino como la obra de muchas personas. Pero cuando el centro de una cuestión científica se encuentra allí donde surgen nuevas corrientes de ideas, es decir, en el punto en que la investigación especial toma contacto con la vida total de la ciencia, por consiguiente, cuando se señala el centro de una determinación histórico-cultural de valores, debe uno detenerse en el recinto de las investigaciones homéricas, como núcleo fecundo de todo un cielo de cuestiones. En cuanto a Homero, no diré que el mundo moderno ha encontrado, pero sí que ha intentado hallar un gran punto de vista histórico; y sin adelantar yo aquí mi opinión sobre si esta tentativa ha tenido éxito o lo ha de tener, diré que el primer ejemplo de la aplicación de dicho criterio, lo teníamos ya.

Se ha sabido advertir en las formas aparentemente firmes de la vida de pueblos antiguos ideas poéticas condensadas; se ha reconocido por primera vez la maravillosa capacidad del alma de los pueblos para personalizar estados de costumbres y de creencias. Una vez que la crítica histórica se adueñó con perfecta seguridad de ese método que consiste en volatilizar las personalidades aparentemente concretas, es lícito señalar el primer experimento como un importante acontecimiento en la historia de las ciencias, con independencia de si en este caso se ha acertado.

No es este el único caso en que un hallazgo que hace época va precedido de una serie de previsiones casuales y de observaciones aisladas preparatorias. También el citado experimento tiene su atractiva prehistoria, pero en un tiempo pasmosamente lejano. Friedrich August Wolff ha tenido el tino de abordar la cuestión fundamental de la antigüedad. El punto culminante alcanzado por los estudios literarios de los griegos, y también el centro de los mismos, fue la época de los grandes gramáticos alejandrinos. Hasta este punto la cuestión homérica ha recorrido la larga cadena de un proceso uniforme de desarrollo, cuyo último eslabón, el último también que a la antigüedad le era dado alcanzar, fue el punto de vista de los gramáticos. Estos concebían la Ilíada o la Odisea como creaciones de un Homero: declaraban como posible psicológicamente que obras de tan diferente carácter en su conjunto hubieran brotado de un genio en oposición a los iorizontes que las atribuían a individuos aislados y contingentes. Para explicar la diferente impresión total de las dos epopeyas por medio de la hipótesis de un poeta se acudía a la edad y se comparaba al autor de la Odisea con el sol que se pone. Por lo que respecta a la diversidad de las expresiones lingüísticas y conceptuales,

el ojo de aquellos críticos demostraba inagotable agudeza y vigilancia; pero al mismo tiempo se había inventado una historia de la poesía homérica y de su tradición, según la cual estas diversidades no debían atribuirse a Homero, sino a sus redactores y cantores. Se creyó que las poesías de Homero se transmitieron durante mucho tiempo oralmente y que, en consecuencia, estuvieron expuestas a la ignorancia de los improvisadores y a la falta de memoria de los cantores.

En una determinada fecha, en tiempo de Pisistrato, habrían sido coleccionados en un libro los fragmentos que vivían en boca de la gente; pero los redactores estuvieron autorizados para introducir correcciones. Esta hipótesis es la más importante que ha mostrado la antigüedad en el terreno de los estudios literarios; en particular, el reconocimiento de una difusión oral de la poesía de Homero, en oposición a la habitual presión de la creencia en una época libresca, es un punto culminante digno de admiración de la antigua mentalidad científica. Desde aquellos tiempos hasta los de Friedrich August Wolff hay que dar un monstruoso salto en el vacío; pero del otro lado de este límite hallaremos la investigación justamente en el punto exacto en que la antigüedad había encontrado su fuerza para caminar; y es indiferente que Wolff tome como segura tradición lo que la antigüedad misma había establecido como hipótesis. Como característico de esta hipótesis, se puede señalar el hecho de que se tome la personalidad de Homero en el más serio sentido, que se supongan la regularidad y armonía interior en las manifestaciones de la personalidad en todas las partes, y que por medio de dos hipótesis auxiliares se desecha como no homérico todo lo que contradice esta regularidad. Pero este mismo rasgo fundamental, el querer reconocer, en vez de una esencia sobrenatural, una personalidad palpable, corre igualmente por todos aquellos estadios que llevan a dicho punto culminante, y por cierto con mayor energía y con creciente evidencia cada vez. Lo individual es siempre más fuertemente sentido y acentuado: la posibilidad psicológica de un Homero se hace cada vez más necesaria. Si desde aquel punto culminante volvemos atrás paso a paso, encontramos luego la concepción aristotélica del problema homérico. Para Aristóteles es el artista inmaculado e infalible que tiene perfecta conciencia de sus medios y de sus fines; con esto se revela también en la ingenua inclinación a aceptar la opinión del pueblo que adjudicaba a Homero el origen de todos los poemas cómicos, un punto de vista contrario a la tradición oral en la crítica histórica. Y si de Aristóteles volvemos hacia atrás, se cuenta la incapacidad de concebir una personalidad; constantemente se van amontonando poesías bajo el nombre de Homero, y cada época manifiesta su grado de
crítica precisamente en la determinación de lo que se debe considerar propiamente de Homero. En este lento retroceder se siente involuntariamente que más allá de Heródoto hay un período en el que se identificó con el nombre de Homero una multitud de grandes
epopeyas.

Si nos trasladamos al tiempo dé Pisistrato, entonces la palabra Homero abarca una multitud de cosas heterogéneas. ¿Qué significaba entonces Homero? Es

indudable que entonces no se estaba en situación de abarcar científicamente una personalidad y sus manifestaciones. Homero había llegado a ser casi una cáscara vacía. Y ahora se yergue ante nosotros la importante pregunta: ¿Qué hay antes de ese período? ¿Acaso la personalidad de Ho–mero llegó poco a poco, por no poder concebirla, a ser un nombre vacío? ¿O el pueblo ingenuo personificó toda la poesía épica, para hacerla intuitiva, en la figura de Homero? ¿Acaso se hizo de una persona un concepto, o de un concepto una persona? Esta es realmente la cuestión homérica, aquel problema central de personalidad.

La dificultad de resolverla aumenta cuando se busca una contestación desde otro terreno, es decir, desde el punto de vista de la poesía conservada. Así como hoy es difícil y cuesta mucho trabajo cuando se trata de hacer patente el paradojismo de la ley de la gravitación, concebir que la tierra altera la forma de su movimiento cuando otro cuerpo celeste cambia de lugar en el espacio, sin que entre los dos exista un lazo material, así también cuesta hoy fatiga llegar a la perfecta impresión de aquel asombroso problema, que andando de mano en mano herido perdiendo progresivamente su sello de origen. Creaciones poéticas, para rivalizar con las cuales ha faltado el ánimo a los más grandes genios, en las cuales hemos visto insuperados modelos para todas las épocas artísticas, y, sin embargo, su autor un nombre vacío, quebradizo, en el cual no se encuentra la médula de una personalidad. "Pues ¿quién se atrevería a luchar con dioses, a luchar con el Uno?"; dijo el mismo Goethe, el cual, si ha habido algún genio que lo haya intentado, es el que ha luchado con aquel secreto problema de la inaccesibilidad homérica.

El concepto de poesía popular parece ser como un puente echado sobre este abismo: una fuerza más poderosa y primitiva que la de cualquier individuo creador habría obrado aquí; el pueblo más venturoso en su más feliz período, en la suprema actividad de la fantasía y de la fuerza poética creadora, habría engendrado aquellos imponderables poemas. En esta su generalización, la idea de una poesía popular tiene algo de embriagadora; sentimos el desencadenamiento de una facultad natural amplia y poderosa, de gusto artístico, y experimentamos ante este fenómeno la misma sensación que ante una catarata. Pero en cuanto nos adentramos en este pensamiento y queremos contemplarlo de hito en hito, colocamos involuntariamente, en lugar del alma popular poetizante, una masa popular poetizante, una larga serie de poetas populares, ante los cuales lo individual no significa nada, y en la que lo es todo el impulso del alma popular, la fuerza intuitiva de la ubre popular, la inagotable abundancia de la fantasía del pueblo: una serie de genios primitivos, pertenecientes a una época, a un género de poesía, a un asunto.

Pero es natural que esta idea suscite recelos: la naturaleza, que tan avara se muestra con el genio, ese producto raro y precioso, ¿podría haber sido pródiga hasta la locura en un determinado momento? Y aquí vuelve otra vez la temible pregunta: ¿No es explicable también aquella perfección con la hipótesis de un genio

único? Imposible, tratándose de la obra en su totalidad, dice uno de los partidos; esto será aquí y allá verosímil en algunos pasajes, pero en el detalle, no en el todo. En cambio, otro partido recaba para sí la autoridad de Aristóteles, que precisamente admiraba la naturaleza divina de Homero, contemplando las líneas generales, la idea, el conjunto; cuando estas líneas flaquean y se borran, la culpa es de la tradición, no del poeta; la culpa la tienen la multitud de correcciones y superfetaciones que han ido velando paulatinamente el núcleo originario. Y cuantas más desigualdades, contradicciones y extravíos busca y, encuentra el primer partido, tanto más decididamente rechaza el segundo lo que en su sentir oscureció el plan originario para llegar a precisar en lo posible el fruto primitivo desprovisto de su cáscara secular. Es característico de la segunda tendencia hacerse fuerte en la idea de un genio epónimo, fundador de la gran épica artística. En cambio, la otra oscila entre la admisión de un genio y un número de poetas menores epígonos y la de una serie de hábiles, pero medianas individualidades juglarescas, animadas por una secreta corriente, por un profundo sentimiento artístico popular, que se habría manifestado en los cantores individuales como en un medio casi indiferente. Es natural que esta escuela alegue la incomparable excelencia de los poemas homéricos como la expresión de aquel secreto instinto.

Todas estas tendencias parten de la idea de que la clave para resolver el problema del contenido actual de aquellos poemas épicos es un juicio estético: se quiere llegar a una solución fijando la línea límite que separa al individuo genial del alma poética de un pueblo. ¿Existe una diferencia característica entre las manifestaciones del individuo genial y el alma poética de un pueblo?

Ahora bien; esta contraposición no está justificada y conduce a errores. Así lo demuestra la siguiente consideración. No hay en la estética moderna contraposición más peligrosa que la de la poesía popular y poesía individual, o, como se suele decir, poesía artística (Kunstdichtung). Esta es la reacción, o, si se quiere, la superstición, que la aparición de la ciencia histórico filológica, tan rica en consecuencias, trajo consigo: el descubrimiento y dignificación del alma popular. En efecto, sólo ella pudo preparar el terreno para una consideración científica aproximativa de la historia, que hasta entonces, y en muchas de sus formas, era una simple colección de materiales, en espera de que estos materiales se amontonaran hasta el infinito, sin creer que se podría llegar nunca a encontrar una ley y una regla para esta pulsación eternamente renovada. Ahora se comprende por primera vez el poder largo tiempo sentido de las grandes individualidades y de las manifestaciones de voluntad que constituyen el míninum evanescente de la Humanidad; ahora se comprende que toda verdadera grandeza y trascendencia en el reino de la voluntad no puede tener sus raíces en el fenómeno efímero y pasajero de una voluntad particular; se conciben los instintos de la masa, el impulso inconsciente del pueblo corno el único resorte, como la única palanca de la llamada historia del mundo. Pero esta nueva antorcha lanza también sus sombras, y una de éstas es precisamente la mencionada superstición, que opone la poesía popular a la poesía individual, extendiendo de una manera peligrosa el oscuro

concepto de un alma popular hasta el de un espíritu popular. Por el abuso de una conclusión positivamente seductora lograda por el método analógico se llegó a aplicar al reino del intelecto y de las ideas artísticas aquel axioma de las grandes individualidades que sólo tiene su valor en el reino de la voluntad. Nunca se le ha dirigido a la masa inestética y antifilosófica mayor lisonja que ésta, poniendo la guirnalda del genio sobre su pelada testa. Se supone una especie de pequeño núcleo, alrededor del cual se van formando nuevas cortezas superpuestas; se imagina que esta poesía de las masas se va formando como los aludes, es decir, en el curso, en el flujo de la tradición. Y se complacen en suponer aquel pequeño germen infinitamente pequeño, hasta el punto de poder prescindir de él sin perder nada del conjunto. Para esta concepción la tradición es lo mismo que lo transmitido.

Pero, en realidad, no existe tal oposición entre la poesía del pueblo y la poesía individual; más bien toda poesía, y, naturalmente, también la poesía popular, necesita un individuo que la transmita. Por consiguiente, aquella abusiva contraposición sólo tiene un sentido: que con el nombre de poesía individual se comprende una poesía que no ha nacido en el suelo del sentimiento popular, sino que se remonta a un creador no plebeyo, y a una atmósfera no plebeya, y a una poesía fechada en el estudio de un hombre ilustrado.

Con la superstición que admite una masa poeta anda emparentada la que limita la poesía popular a un determinado período en cada pueblo, período a partir del cual se extingue como consecuencia natural de aquella primera superstición. En lugar de esta poesía popular paulatinamente extinguida, nace, según esta hipótesis, la poesía artística (la obra de cerebros particulares, no ya de grandes masas). Pero las mismas fuerzas que antes estaban en actividad siguen actuando aún, y la forma en que se modelan es también la misma. El gran poeta de una época literaria es siempre un poeta popular, y no lo es menos que cualquier viejo poeta del pueblo en un período literario. La única diferencia entre ambos no afecta a la manera de surgir su poesía, es decir, por la propagación y difusión; en una palabra, por la tradición. En efecto, ésta, sin el socorro de la letra encadenadora, se halla en eterno flujo y expuesta al peligro de admitir dentro de sí elementos extraños, restos de aquellas individualidades, a través de las cuales sigue el camino de la tradición.

Si aplicarnos todos estos principios a los poemas homéricos, veremos que con la teoría de un alma popular poetizante no salimos ganando nada, y que en todo caso tenemos que recurrir al individuo creador. Y entonces comienza la tarea de cantar lo individual y distinguirlo exactamente de aquello que en el curso de la tradición oral ha sido, por decirlo así, embalsado, parte constitutiva considerablemente importante de los poemas homéricos.

Desde que la historia de la literatura ha cesado de ser o de necesitar ser un registro se ha intentado apresar y definir la individualidad de los poetas. El método

trae consigo un cierto mecanismo: debe declararse, debe razonarse, por qué aquella individualidad se muestra de un modo y no de otro. Entonces se utilizan los datos biográficos, los conocimientos, los acontecimientos de la época, y se cree que de la mezcla de todos estos ingredientes saldrá la buscada personalidad del poeta. Desgraciadamente, se olvida que precisamente el punto huidizo, lo individual indefinible, no puede salir de esta mezcla. Y cuanto menos nos elevamos sobre el tiempo y la vida, menos útil nos resulta dicho mecanismo. Cuando sólo se poseen las obras y el nombre, estamos desprovistos de la prueba de la individualidad; por lo menos así lo creen los partidarios del referido mecanismo; y mucho peor cuando las obras son perfectas, cuando son poemas populares. Pues donde aquellos mecanismos pueden comprobar mejor los elementos individuales, es en las desviaciones del genio popular, en las excrecencias y líneas ocultas; cuantas menos excrecencias de éstas tiene un poema, tanto más pálido es el dibujo de la individualidad poética.

Todas estas excrecencias, todo lo flojo y deforme que se ha creído hallar en los poemas homéricos, era atribuido sin vacilar a la despreciable tradición. ¿Qué quedaba entonces de lo individualmente homérico? Nada más que una serie de pasajes especialmente bellos y sobresalientes, elegidos según el gusto particular de cada uno. A aquellos elementos que estéticamente tenían una fisonomía propia, según la capacidad artística del que juzgaba, los llamaba éste Homero.

Este, es el punto central de los errores homéricos. El nombre de Homero no guarda desde el principio una relación necesaria, ni con el concepto de perfección estética, ni con la Ilíada o la Odisea. Homero, como poeta de la Ilíada y la Odisea, no es una tradición histórica, sino un juicio estético.

El único camino por el que podemos remontar la época de Pisistrato y llevarnos al conocimiento del sentido que pueda tener el nombre de Homero nos conduce, por un lado, a través de las leyendas locales; éstas demuestran con claridad que el nombre de Homero fue identificado siempre con el de la poesía épico-heroica y que se tomaba en el sentido de autor de la Ilíada y de la Odisea, y no de otro cielo poético, como, por ejemplo, el tebano. Por otra parte, la vieja fábula de una rivalidad entre Homero y Hesíodo revela que bajo estos dos nombres se ocultan dos tendencias épicas: la heroica y la didáctica, y que, por tanto, la significación de Homero estriba en lo material, no en lo formal. Además, aquella fingida rivalidad con Hesíodo ni siquiera indica el alborear de un sentimiento previo de lo individual. Pero, desde el tiempo de Pisistrato, durante el desarrollo pasmosamente rápido del sentimiento de belleza entre los griegos, las diferencias de valoración estética, respecto de aquellos poemas, cada vez son más vivamente sentidas: la Ilíada y la Odisea sobrenadan en la corriente y quedan siempre en la superficie. En este proceso de diferenciaci6n estética, el concepto de Homero se reduce cada vez más: la alta significación de Homero, del padre de la poesía heroica, en cuanto al asunto, se convierte en la significación estética de Homero, el padre del arte poético principalmente, y a la vez su incomparable prototipo. A

esta conversión acompaña una crítica racionalista que traduce el prodigioso Homero en un posible poeta, que arroja las contradicciones materiales y formales de aquellas numerosas epopeyas contra la unidad del poeta y va descargando paulatinamente los hombros de Homero de aquel pesado fardo de epopeyas cíclicas.

Por consiguiente, Homero, como autor de la Ilíada y la Odisea, es un juicio estético. Nada dice esto contra el autor de los citados poemas, no quiere decir que sea un sueño, una imposibilidad estética, cosa que pensarán muy pocos filólogos. Más bien la mayor parte de ellos afirman que para la concepción total de un poema como la Ilíada hace falta un individuo y que justamente este individuo es Homero. Lo primero hay que concederlo; pero lo segundo yo tengo que negarlo, por las razones expuestas. También dudo que la mayor parte haya llegado al reconocimiento del primer punto, por las siguientes consideraciones.

El plan de una epopeya como la Ilíada no es un todo, un organismo, sino una serie de escenas hilvanadas, un producto de la reflexión experimentada y guiada por reglas estéticas. Ciertamente que la medida de un artista nos la da su visión de conjunto, su poder plasmativo rítmico. La infinita riqueza en escenas y cuadros de una epopeya hace imposible tal visión de conjunto. Pero cuando no se puede mirar artísticamente, se suelen ordenar los conceptos en serie y forjarse un orden siguiendo un esquema conceptual.

Este orden será tanto más perfecto cuanto mejor conozca el artista distribuidor las leyes estéticas, y conseguirá la ilusión de ver el conjunto en un solo momento como un todo intuitivo.

La Ilíada no es una corona, sino un ramillete de flores. En un mismo marco están encerrados muchos cuadros, pero el que los reunía no se preocupaba de si el conjunto era agradable y rítmico. Para nada tomaba en cuenta el todo, sino los detalles. Pero es imposible que aquel conjunto de escenas hilvanadas, que denuncia un estado embrionario, aún poco madurado, de la inteligencia artística, sea el hecho propiamente homérico, el acontecimiento histórico. Más bien el plan es justamente el producto más reciente, mucho más reciente que la celebridad de Homero. Por consiguiente, los que buscan el plan originario y perfecto buscan un fantasma, pues el peligroso camino de la tradición oral estaba resuelto cuando se formó el plan; las alteraciones que introdujo la tradición no pudieron afectar al plan, que no estaba contenido en la cosa transmitida.

Pero esta imperfección relativa del plan no puede ser una razón para ver en el confeccionador del plan una personalidad distinta de la del poeta. No solamente es verosímil que todo lo creado en aquel tiempo, con propósitos estéticos conscientes, retrocediera ante la fuerza impulsiva de la corriente popular poética. Es más, podemos adelantar un paso. Si comparamos los llamados poemas cíclicos, concedemos al autor de la Ilíada y la Odisea el indiscutible mérito de haberse lle-

vado la palma en lo que se refiere a la técnica consciente del compositor, mérito que estamos dispuestos, desde luego, a reconocer a aquel mismo que es para nosotros el primero en el campo de la creación intuitiva. Quizá hasta se vea una indicación de trascendencia en esta relación. Todos aquellos defectos y deformidades, de estimación subjetiva en su conjunto, que estamos acostumbrados a considerar como los restos petrificados del período de tradición, ¿no son, quizá, los males casi necesarios con que debía tropezar el genial poeta en su gran empresa, entonces casi sin modelos e incalculablemente difícil?

Nótese bien que el examen de las dos facultades tan heterogéneas como lo instintivo y lo consciente altera la posición del problema homérico y, a mi parecer, también la solución.

Nosotros creemos en un gran poeta autor de la Ilíada y la Odisea; sin embargo, no creemos que este poeta sea Homero.

La solución está ya indicada. Aquella época, que inventó las innumerables fábulas homéricas, que imaginó el mito de la rivalidad entre Homero y Hesíodo, que consideraba toda la poesía del cielo como homérica, expresaba el sentimiento de una singularidad, no estética, sino material, cuando pronunciaba el nombre de Homero. Homero figura en esa época en la serie de nombres tales como Orfeo, Eumulpo, Dédalo, Olimpo, en la serie de los descubridores míticos de una nueva rama del arte, a los cuales era natural que se dedicaran todos los frutos posteriores que las nuevas ramas habían de producir.

Y ciertamente, aquel admirable genio al que debemos la Ilíada y la Odisea pertenece a esta posteridad agradecida; también él, sacrificó su nombre en el altar del padre de toda poesía épica de Homero.

En esta medida, y severamente alejado de todo detalle, he expuesto ante vosotros, los que aquí me honráis con vuestra respetable presencia, los fundamentos estéticos y filosóficos del problema de la personalidad de Homero: en el supuesto de que las formaciones básicas de aquella múltiple cordillera, conocida con el nombre de la cuestión homérica, se comprende mejor cuanto más alejada de ella estemos y cuanto más desde arriba la miremos. Pero al mismo tiempo, yo me imagino haber traído a la memoria de aquellos amigos de la antigüedad, que nos reprochan a nosotros, los filólogos, tanta falta de piedad contra los grandes conceptos y un placer de destruir por destruir, dos cosas en un ejemplo. En primer lugar, aquellos grandes conceptos, como el de la intangibilidad de un genio poético homérico indivisible, eran, en el período prewolfiano, conceptos demasiado grandes y, por ende, interiormente vacíos y frágiles. Si la moderna filología clásica vuelve otra vez a los mismos conceptos, ya no son los mismos odres. En realidad, todo se ha renovado: odre y espíritu, vino y palabra. En general, se advierte que los filólogos han convivido casi todo un siglo con poetas, pensadores y artistas. De aquí que aquel terreno rocoso y pedregoso, que antes se designaba

como antigüedad clásica, es hoy un exuberante campo de cultivo.

Y aún podría evocar, en la memoria de aquellos amigos de la antigüedad que se apartan con desconfianza de la filología clásica, otra cosa. Vosotros veneráis la inmortal obra maestra del genio helénico, y os creéis más ricos y felices que cualquier otra generación que hubo de pasarse sin ella; pero no olvidéis que todo ese mundo encantado estuvo en otro tiempo enterrado, sepultado bajo enormes prejuicios; no olvidéis que la sangre y el sudor y la aplicación constante de numerosos adeptos de nuestra ciencia fueron necesarios para sacar a la superficie aquel mundo sumergido. La filología no es la creadora de aquel mundo, es cierto; no es la autora de aquella música inmortal; ¿pero no era ya un mérito, y un mérito grande, ser un virtuoso de aquella música tan largo tiempo indescifrada? "¿Quién era Homero antes de la valerosa hazaña de Wolff? Un buen viejo, en todo caso conocido bajo la rúbrica de un genio natural"; en el mejor caso, hijo de una época bárbara, llena de ofensas contra el buen sentido. Pero oigamos cómo se expresaba sobre Homero, aún en 1783, un excelente erudito: "¿Dónde se esconde este amado varón? ¿Por qué permanece tanto tiempo incógnito? A propos, ¿pueden ustedes darme su silueta?"

Gratitud pedimos, claro que no para nosotros, que somos un átomo, pero sí para la filología, que no es, ciertamente, ni una musa ni una gracia, pero sí mensajera de los dioses; y así como las musas descendían a las almas inquietas y turbadas de los campesinos beocios, así desciende ahora a un mundo de sombríos cuadros y colores, lleno de los más profundos e incurables dolores, y nos habla, para consolamos, de las bellas y luminosas figuras de un lejano país encantado, azul, feliz.

Y basta, aunque debo aún decir dos palabras muy personales, pero que la ocasión de este discurso justificará.

También un filólogo puede condensar la meta de sus esfuerzos y el camino que lleva a ella, en la breve fórmula de una profesión de fe; y así lo haré yo, invirtiendo una frase de Séneca: Philosophia facta est quae filologia fuit.

Con esto quiero expresar que toda actividad filológica debe estar impregnada de una concepción filosófica del mundo, en la cual todo lo particular y singular sea condenado como algo despreciable, y sólo quede en pie la unidad del todo. Y así, permitidme confiar que yo, inspirado en esta tendencia, no seré ya un extraño entre vosotros. Dadme la seguridad, ya que conocéis mis orientaciones, de que podré tomar parte en vuestras tareas, y sobre todo permitidme creer que he sabido corresponder de una manera digna a la confianza con que las autoridades de este Instituto me han honrado.
Basilea, 28 de mayo de 1869.

La visión dionisíaca del mundo

Uno

[Dionysos] Los griegos, que en sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión del mundo, erigieron dos divinidades, Apolo y Dioniso, como doble fuente de su arte. En la esfera del arte estos nombres representan antítesis estilísticas que caminan una junto a otra, casi siempre luchando entre sí, y que sólo una vez aparecen fundidas, en el instante del florecimiento de la "voluntad" helénica, formando la obra de arte de la tragedia ática. En dos estados, en efecto, alcanza el ser humano la delicia de la existencia, en el sueño y en la embriaguez. La bella apariencia del mundo onírico, en el que cada hombre es artista completo, es la madre de todo arte figurativo y también, como veremos, de una mitad importante de la poesía. Gozamos en la comprensión inmediata de la figura, todas las formas nos hablan; no existe nada indiferente e innecesario. En la vida suprema de esta realidad onírica tenemos, sin embargo, el sentimiento traslúcido de su apariencia; sólo cuando ese sentimiento cesa es cuando comienzan los efectos patológicos, en los que ya el sueño no restaura, y cesa la natural fuerza curativa de sus estados. Mas, en el interior de esa frontera, no son sólo acaso las imágenes agradables y amistosas las que dentro de nosotros buscamos con aquella inteligibilidad total: también las cosas serias, tristes, oscuras, tenebrosas son contempladas con el mismo placer sólo que también aquí el velo de la apariencia tiene qué estar en un movimiento ondeante, y no le es lícito encubrir del todo las formas básicas de lo real. Así, pues, mientras que el sueño es el juego del ser humano individual con lo real, el arte del escultor (en sentido amplio) es el juego con el sueño. La estatua, en cuanto bloque de mármol, es algo muy real, pero lo real de la estatua en cuanto figura onírica es la persona viviente del dios. Mientras la estatua flota aún como imagen de la fantasía ante los ojos del artista, éste continúa jugando con lo real; cuando el artista traspasa esa imagen al mármol, juega con el sueño.

¿En qué sentido fue posible hacer de Apolo el dios del arte? Sólo en cuanto es el dios de las representaciones oníricas. El es "el Resplandeciente" de modo total: en su raíz más honda es el dios del sol y de la luz, que se revela en el resplandor. La "belleza" es su elemento: eterna juventud le acompaña. Pero también la bella apariencia del mundo onírico es su reino: la verdad superior, la perfección propia de esos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, elévalo a la categoría de dios vaticinador, pero también ciertamente de dios artístico. El dios de la bella apariencia tiene que ser al mismo tiempo el dios del conocimiento verdadero. Pero aquella delicada frontera que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir un efecto patológico, pues entonces la apariencia no sólo engaña, sino que embauca, no es lícito que falte tampoco en la esencia de Apolo: aquella mesurada limitación, aquel estar libre de las emociones más salvajes, aquella sabiduría y sosiego del dios-escultor. Su ojo

tiene que poseer un sosiego "solar": aun cuando esté encolerizado y mire con malhumor, se halla bañado en la solemnidad de la bella apariencia.

El arte dionisíaco, en cambio, descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis. Dos poderes sobre todo son los que al ingenuo hombre natural lo elevan hasta el olvido de sí que es propio de la embriaguez, el instinto primaveral y la bebida narcótica. Sus efectos están simbolizados en la figura de Dioniso. En ambos estados el principium individuationis queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural. Las fiestas de Dioniso no sólo establecen un pacto entre los hombres, también reconcilian al ser humano con la naturaleza. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, pacíficamente se acercan los animales más salvajes: panteras y tigres arrastran el carro adornado con flores, de Dioniso. Todas las delimitaciones de casta que la necesidad y la arbitrariedad han establecido entre los seres humanos desaparecen: el esclavo es hombre libre, el noble y el de humilde cuna se unen para formar los mismos coros báquicos. En muchedumbres cada vez mayores va rodando de un lugar a otro el evangelio de la "armonía de los mundos": cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior, más ideal: ha desaprendido a andar y a hablar. Más aún: se siente mágicamente transformado, y en realidad se ha convertido en otra cosa. Al igual que los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural. Se siente dios: todo lo que vivía sólo en su imaginación, ahora eso él lo percibe en sí. ¿Qué son ahora para él las imágenes y las estatuas? El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte, camina tan extático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. La potencia artística de la naturaleza, no ya la de un ser humano individual, es la que aquí se revela: un barro más noble, un mármol más precioso son aquí amasados y tallados: el ser humano. Este ser humano configurado por el artista Dioniso mantiene con la naturaleza la misma relación que la estatua mantiene con el artista apolíneo.

Así como la embriaguez es el juego de la naturaleza con el ser humano, así el acto creador del artista dionisíaco es el juego con la embriaguez. Cuando no se lo ha experimentado en si mismo, ese estado sólo se lo puede comprender de manera simbólica: es algo similar a lo que ocurre cuando se sueña y a la vez se barrunta que el sueño es sueño. De igual modo, el servidor de Dioniso tiene que estar embriagado y, a la vez, estar al acecho detrás de sí mismo como observador. No en el cambio de sobriedad y embriaguez, sino en la combinación de ambos se muestra el artista dionisíaco.

Esta combinación caracteriza el punto culminante del mundo griego: originariamente sólo Apolo es dios del arte en Grecia, y su poder fue el que de tal modo moderó a Dioniso, que irrumpía desde Asia, que pudo surgir la más bella alianza fraterna. Aquí es donde con más facilidad se aprehende el increíble idealismo del ser helénico: un culto natural que entre los asiáticos significa el más tosco

desencadenamiento de los instintos inferiores, una vida animal panhetérica, que durante un tiempo determinado hace saltar todos los lazos sociales, eso quedó convertido entre ellos en una festividad de redención del mundo, en un día de transfiguración. Todos los instintos sublimes de su ser se revelaron en esta idealización de la orgía.

Pero el mundo griego nunca había corrido mayor peligro que cuando se produjo la tempestuosa irrupción del nuevo dios. A su vez, nunca la sabiduría del Apolo délfico se mostró a una luz más bella. Al principio resistiéndose a hacerlo, envolvió al potente adversario en el más delicado de los tejidos, de modo que éste apenas pudo advertir que iba caminando semiprisionero. Debido a que los sacerdotes délficos adivinaron el profundo efecto del nuevo culto sobre los procesos sociales de regeneración y lo favorecieron de acuerdo con sus propósitos políticoreligiosos, debido a que el artista apolíneo sacó enseñanzas, con discreta moderación, del arte revolucionario de los cultos báquicos, debido, finalmente, a que en el culto délfico el dominio del año quedó repartido entre Apolo y Dioniso, ambos salieron, por así decirlo, vencedores en el certamen que los enfrentaba: una reconciliación celebrada en el campo de batalla. Si se quiere ver con claridad de qué modo tan poderoso el elemento apolíneo refrenó lo que de irracionalmente sobrenatural había en Dioniso, piénsese que en el período más antiguo de la música el género ditirámbico era al mismo tiempo el hesicástico. Cuanto más vigorosamente fue creciendo e1 espíritu artístico apolíneo, tanto más libremente se desarrolló el dios hermano Dioniso: al mismo tiempo que el primero llegaba a le visión plena, inmóvil, por así decirlo, de la belleza, en 1a época de Fidias, el segundo interpretaba en la tragedia los enigmas y los horrores del mundo y expresaba en 1a música trágica el pensamiento más íntimo de la naturaleza, el hecho de que la «voluntad» hila en y por encima de todas las apariencias.

Aun cuando la música sea también un arte apolíneo, tomadas las cosas con rigor sólo lo es el ritmo, cuyaa fuerza figurativa fue desarrollada hasta convertirla en exposición de estados apolíneos: la música de Apolo es arquitectura en sonidos, y además, en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado cabalmente el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca, más aún, de la música en cuanto tal, el poder estremecedor del sonido y el mundo completamente incomparable de la armonía. Para percibir ésta poseía el griego una sensibilidad finísima, como es forzoso inferir de la rigurosa caracterización de las tonalidades, si bien en ellos es mucho menor que en el mundo moderno la necesidad de, una armonía acabada, que realmente suene. En la sucesión de armonías, y ya en su abreviatura, en la denominada melodía, la «voluntad» se revela con total inmediatez sin haber ingresado antes en ninguna apariencia. Cualquier individuo puede servir de símbolo, puede servir, por así decirlo, de caso individual de una regla general; pero, a la inversa, la esencia de lo aparencial la expondrá el artista dionisíaco de un modo inmediatamente comprensible: él manda, en efecto, sobre el caos de la voluntad no devenida aún figura, y puede sacar de él, en cada momento creador, un mundo

nuevo, pero también el antiguo, conocido como apariencia. En este último sentido es un músico trágico.

En la embriaguez dionisíaca, en e1 impetuoso recorrido de todas las escalas anímicas durante las excitaciones narcóticas, o en el desencadenamiento de los instintos primaverales, la naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta: vuelve a juntar a los individuos y los hace sentirse como una sola cosa, de tal modo que el principium individuationis aparece, por así decirlo, como un permanente estado de debilidad de la voluntad. Cuanto más decaída se encuentra la voluntad, tanto más se desmigaja todo en lo individua1; cuanto más egoísta, arbitrario es el modo como el individuo está desarro1lado, tanto más débil es el organismo al que sirve. Por esto, en aquellos estados prorrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la voluntad, un «sollozo de la criatura» por las cosas perdidas: en el placer supremo resuena el grito del espanto, 1os gemidos nostálgicos de una pérdida insustituible. La naturaleza exuberante celebra a la vez sus saturnales y sus exequias. Los afectos de sus sacerdotes están mezclados del modo más prodigioso, 1os dolores despiertan placer, el júbilo arranca del pecho sonidos llenos de dolor. El dios, el liberador, ha liberado a todas 1as cosas de sí mismas, ha transformado todo. El canto y la mímica de las masas excitadas de ese modo, en las que 1a naturaleza ha cobrado voz y movimiento, fueron para el mundo greco-homérico algo completamente nuevo e maudito; para él aquello era algo oriental, a lo que tuvo que someter con su enorme energía rítmica y plística, y que sometió, como sometió en aquella época el estilo de los templos egipcios. Fue el pueblo apolíneo el que aherrojó al instinto prepotente con las cadenas de la belleza; él fue el que puso el yugo a los elementos más peligrosos de la naturaleza, a sus bestias más salvajes. Cuando más admiramos el poder idealista de Grecia es al comparar su espiritualización de la fiesta de Dioniso con lo que en otros pueblos surgió de idéntico origen. Festividades similares son antiquísimas, y se las puede demostrar por doquier, siendo las más famosas las que se celebraban en Babilonia bajo el nombre de los saces. Aquí, en una fiesta que duraba cinco días, todos los lazos públicos y sociales quedaban rotos; pero lo central era el desenfreno sexual, la aniquilación de toda relación familiar por un heterismo ilimitado. La contrapartida de esto nos la ofrece la imagen de la fiesta griega de Dioniso trazada por Eurípides en Las bacantes: de esa imagen fluyen el mismo encanto, la misma transfiguradora embriaguez musical que Escopas y Praxíteles condensaron en estatuas. Un mensajero narra que, en el calor del mediodía, ha subido con los rebaños a las cumbres de las montañas: es el momento justo y el lugar justo para ver cosas no vistas; ahora Pan duerme, ahora el cielo es el trasfondo inmóvil de una aureola, ahora florece el día. En una pradera el mensajero divisa tres coros de mujeres, que yacen diseminados por el suelo en actitud decente: muchas mujeres se han apoyado en troncos de abetos: todas las cosas dormitan. De repente la madre de Penteo comienza a dar gritos de júbilo, el sueño queda ahuyentado, todas se ponen de pie, un modelo de nobles costumbres; las jóvenes muchachas y las mujeres dejan caer los rizos sobre los hombros, la piel de venado es puesta en orden, si, al dormir, los lazos y las cintas se habían soltado. Las

mujeres se ciñen con serpientes, que lamen confiadamente sus mejillas, algunas toman en sus brazos lobos y venados jóvenes y los amamantan. Todas se adornan con coronas de hiedra y con enredaderas; una percusión con el tirso en las rocas, y el agua sale a borbotones; un golpe con el bastón en el suelo, y un manantial de vino brota. Dulce miel destila de las ramas; basta que alguien toque el suelo con las puntas de los pies para que brote leche blanca como la nieve. – Es éste un mundo sometido a una transformación mágica total, la naturaleza celebra su festividad de reconciliación en el ser humano. El mito dice que Apolo recompuso al desgarrado Dioniso. Esta es la imagen del Dioniso recreado por Apolo, salvado por éste de su desgarramiento asiático. –

dos

Los dioses griegos, con la perfección con que se nos aparecen ya en Homero, no pueden ser concebidos, ciertamente, como frutos de la indigencia y de la necesidad : tales seres nos los ideó ciertamente el ánimo estremecido por la angustia: no para apartarse de la vida proyectó una fantasía genial sus imágenes en el azul. En éstas habla una religión de la vida, no del deber, o de la ascética, o de la espiritualidad. Todas estas figuras respiran el triunfo de la existencia, un exuberante sentimiento de vida acompaña su culto. No hacen exigencias: en ellas está divinizado lo existente, lo mismo si es bueno que si es malo. Comparada con la seriedad, santidad y rigor de otras religiones, corre la griega peligro de ser infravalorada como si se tratase de un jugueteo fantasmagórico, – si no traemos a la memoria un rasgo, a menudo olvidado, de profundísima sabiduría, mediante el cual aquellos dioses epicúreos aparecen de súbito como creación del incomparable pueblo de artistas y casi como creación suma. La filosofía del pueblo es la que e1 encadenado dios de los bosques desvela a los mortales: «Lo mejor de todo es no existir, lo mejor en segundo lugar, morir pronto.» Esta misma filosofía es la que forma el trasfondo de aquel mundo de dioses. El griego conoció los horrores y espantos de la existencia, mas, para poder vivir, los encubrió: una cruz oculta bajo rosas, según el símbolo de Goethe. Aquel Olimpo luminoso logró imponerse únicamente porque el imperio tenebroso del Destino, el cual dispone una temprana muerte para Aquiles y un matrimonio atroz para Edipo, debía quedar ocultado por las resplandecientes figuras de Zeus, de Apolo, de Hermes, etc. Si a aquel mundo intermedio alguien le hubiera quitado el brillo artístico, habría sido necesario seguir la sabiduría del dios de Íos bosques, acompañante de Dioniso. Esa necesidad fue la que hizo que el genio artístico de este pueblo crease esos dioses. Por ello, una teodicea no fue nunca un problema helénico: la gente se guardaba de imputar a los dioses la existencia del mundo y, por tanto, la responsabilidad por el modo de ser de éste. También los dioses están sometidos a la necesidad: es ésta una confesión hecha por la más rara de las sabidurías. Ver la propia existencia, ta1 como ésta es ahora, en un espejo transfigurador, y protegerse con ese espejo contra la Medusa – ésa fue la estrategia genial de la «voluntad» helénica para poder vivir en absoluto. ¡Pues de qué otro modo habría podido soportar la existencia este pueblo infinitamente sensible, tan brillantemente

capacitado para el sufrimiento, si en sus dioses aquélla no se le hubiera mostrado circundada de una aureola superior! El mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico, mundo de belleza, de sosiego, de goce.

Merced al efecto producido por tal religión, la vida es concebida en el mundo homérico como lo apetecible de suyo: la vida bajo el luminoso resplandor solar de tales dioses. El dolor de los hombres homéricos se refiere a la separación de esta existencia, sobre todo a una separación pronta: cuando el lamento resuena, éste habla del Aquiles «de corta vida», del rápido cambio del género humano, de la desaparición de la edad heroica. No es indigno del más grande de los héroes el anhelar seguir viviendo, aunque sea como jornalero. Nunca la «voluntad» se ha expresado con mayor franqueza que en Grecia, cuyo lamento mismo sigue siendo su canto de alabanza. Por ello el hombre moderno anhela aquella época en la que cree oír el acorde pleno entre naturaleza y ser humano, por ello es lo helénico el santo y seña de todos los que han de mirar a su alrededor en busca de modelos resplandecientes para su afirmación consciente de la vida; por ello, en fin, ha surgido, entre las manos de escritores dados a los placeres, el concepto de «jovialidad griega», de tal modo que, de manera irreverente, una negligente vida perezosa osa disculparse, más aún, honrarse con la palabra «griego». En todas estas representaciones, que se descarrían yendo de lo más noble a lo más vulgar, el mundo griego ha sido tomado de un modo demasiado basto y simple, y en cierta manera ha sido configurado a imagen de naciones unívocas y, por así decirlo, unilaterales (por ejemplo, los romanos). Se debería sospechar, sin embargo, que hay una necesidad de apariencia artística también en la visión del mundo de un pueblo que suele transformar en oro todo lo que toca. Realmente, también nosotros, como hemos insinuado ya, tropezamos en esta visión del mundo con una enorme ilusión, con la misma ilusión de que la naturaleza se sirve tan regularmente para alcanzar sus finalidades. La verdadera meta queda tapada por una imagen ilusoria: hacia ésta alargamos nosotros las manos, y mediante ese engaño la naturaleza alcanza aquélla. En los griegos la voluntad quiso contemplarse a sí misma transfigurada en obra de arte: para glorificarse ella a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse dignas de ser glorificadas, tenían que volver a verse en una esfera superior, elevadas, por así decirlo, a lo ideal, sin que este mundo perfecto de la intuición actuase como un imperativo o como un reproche. Esta es la esfera de la belleza, en la que los griegos ven sus imágenes reflejadas como en un espejo, los Olímpicos. Con este arma luchó la voluntad helénica contra el talento para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento, que es un talento correlativo del artístico. De esta lucha, y como memorial de su victoria, nació la tragedia.

La embriaguez del sufrimiento y el bello sueño tienen sus distintos mundos de dioses: la primera, con la omnipotencia de su ser, penetra en los pensamientos más íntimos de la naturaleza, conoce el terrible instinto de existir y a la vez la

incesante muerte de todo lo que comienza a existir; los dioses que ella crea son buenos y malvados, se asemejan al azar, horrorizan por su irregularidad, que emerge de súbito, carecen de compasión y no, encuentran placer en lo bello. Son afines a la verdad, y se aproximan al concepto; raras veces, y con dificultad, se condensan en figuras. El mirar a esos dioses convierte en piedra al que lo hace: ¿cómo vivir con ellos? Pero tampoco se debe hacerlo: ésta es su doctrina.

Dado que ese mundo de dioses no puede ser encubierto del todo, como un secreto vituperable, la mirada tiene que ser desviada del mismo por el resplandeciente: producto onírico situado junto a él, el mundo olímpico: por ello el ardor de sus colores, la índole sensible de sus figuras se intensifican tanto más cuanto más enérgicamente se hacen valer a sí mismas la verdad o el símbolo de las mismas. Pero la lucha entre verdad y belleza nunca fue mayor que cuando aconteció la invasión del culto dionisíaco: en él la naturaleza se desvelaba y hablaba de su secreto con una claridad espantosa, con un tono frente al cual la seductora apariencia casi perdía su poder. En Asia tuvo su origen aquel manantial: pero fue en Grecia donde tuvo que convertirse en un río, porque aquí encontró por vez primera lo que Asia no le había ofrecido, la sensibilidad más excitable y la capacidad más fina para el sufrimiento, emparejadas con la sensatez y la perspicacia más ligeras. ¿Cómo salvó Apolo a Grecia? El nuevo advenedizo fue ganado para e1 mundo de la bella apariencia, para el mundo olímpico: le fueron ofrecidos en holocausto muchos de los honores de las divinidades más prestigiosas, de Zeus, por ejemplo, y de Apolo. Nunca se le han hecho mayores cumplidos a un extraño: pero es que éste era también un extraño terrible (hostis [enemigo] en todos los sentidos), lo bastante poderoso como para reducir a ruinas la casa que le ofrecía hospitalidad. Una gran revolución se inició en todas las formas de vida: en todas partes se infiltró Dioniso, también en el arte.

La mirada, lo bello, la apariencia delimitan el ámbito del arte apolíneo; es el mundo transfigurado del ojo, que en sueños, con los párpados cerrados, crea artísticamente. A ese estado onírico quiere trasladarnos también la epopeya: teniendo los ojos abiertos, no debemos ver nada, sino deleitarnos con las imágenes interiores, que el rapsoda intenta, a través de conceptos, excitarnos a producir. El efecto de las artes figurativas es alcanzado aquí mediante un rodeo: mientras que con el mármol tallado el escultor nos conduce al dios vivo intuido por él en sueños, de tal modo que la figura que flota propiamente como finalidad se hace clara tanto para el escultor como para el contemplador, y el primero induce al último, mediante la figura intermedia de la estatua, a reintuirla: el poeta épico ve idéntica figura viviente y quiere presentarla también a otros para que la contemplen. Pero ya no interpone una estatua entre él y los hombres: antes bien, narra cómo aquella figura demuestra su vida, en movimientos, sonidos, palabras, acciones, nos constriñe a reducir a su causa una muchedumbre de efectos, nos obliga a realizar una composición artística. Ha alcanzado su meta cuando vemos claramente ante nosotros la figura, o el grupo, o la imagen, cuando nos hace partícipes de aquel estado onírico en el que él mismo engendró antes aquellas repre-

sentaciones. El requerimiento de la epopeya a que realicemos una creación plástica demuestra cuán absolutamente distinta de la epopeya es la lírica, ya que ésta jamás tiene como meta el dar forma a unas imágenes. Lo común a ambas es tan sólo algo material, la palabra, o, dicho de manera más general, el concepto: cuando nosotros hablamos de poesía, no tenemos con esto una categoría que estuviese coordinada con el arte plástico y con la música, sino una conglutinación de dos medios artísticos que en sí son totalmente dispares, el primero de los cuales significa un camino hacia el arte plástico, y el segundo, un camino hacia la música: pero ambos son tan sólo caminos hacia la creación artística, ellos mismos no son artes. En este sentido, naturalmente, también la pintura y la escultura son tan sólo medios artísticos: el arte propiamente dicho es la capacidad de crear imágenes, independientemente de que sea un pre-crear o un post-crear. En esta propiedad - una propiedad general humana – se basa el significado cultural del arte. El artista, en cuanto es el que nos obliga al arte mediante medios artísticos – no puede ser a la vez el órgano que absorba la actividad artística. El culto a las imágenes en la cultura apolínea, ya se expresase ésta en el templo, o en la estatua, o en la epopeya homérica, tenía su meta sublime en la exigencia, ética de la mesura, exigencia que corre paralela a la exigencia estética de la belleza. La mesura instituida como exigencia no resulta posible más que allí donde se considera que la mesura, el límite, es conocible. Para poder respetar los propios límites hay que conocerlos: de aquí la admonición apolínea: conócete, a ti mismo. Pero el único espejo en que el griego apolíneo podía verse, es decir, conocerse, era el mundo de los dioses olímpicos: y en éste reconocía él su esencia más propia, envuelta en la bella apariencia del sueño. La mesura, bajo cuyo yugo se movía el nuevo mundo divino (frente a un derrocado mundo de Titanes), era la mesura de la belleza: el límite que el griego tenía que respetar, era el de la bella apariencia. La finalidad más íntima de una cu1tura orientada hacia la apariencia y la mesura sólo puede ser, en efecto, el encubrimiento de la verdad: tanto, al infatigable investigador que está al servicio de la verdad como al prepotente Titán se les gritaba el amonestador: nada demasiado. En Prometeo se le muestra a Grecia un ejemplo de cómo el favorecimiento demasiado grande del conocimiento humano produce efectos nocivos tanto para el favorecedor como para el favorecido. Quien quiera salir airoso con su sabiduría ante el dios, tiene, como Hesíodo, que: guardar las medidas de la sabiduría. En un mundo estructurado de esa forma y artificialmente protegido irrumpió ahora el extático sonido de la fiesta dionisíaca, en el cual la desmesura toda de la naturaleza se revelaba a la vez en placer y dolor y conocimiento. Todo lo que hasta ese momento era considerado como límite, como determinación de la mesura, demostró ser aquí una apariencia artificial: la «desmesura» se desveló como verdad. Por vez primera alzó su rugido el canto popular, demónicamcnte fascinador, en una completa borrachera de sentimiento prepotente. (Qué significaba, frente a esto, el salmodiante artista de Apolo, con los sones sólo medrosamente insinuados de su cítara? Lo que antes fue propagado, a través de castas, en corporaciones poético-musicales, y mantenido al mismo tiempo apartado de toda participación profana; lo que, con la fuerza del genio apolíneo, tenía que perdurar en el nivel de una arquitectónica senci-

lla, el elemento musical, aquí eso se despojó de todas las barreras: el ritmo, que antes se movía únicamente en un zig-zag sencillísimo, desató ahora sus miembros y se convirtió en un baile de bacantes: el sonido se dejó oír no ya, como antes, en una atenuación espectral, sino en la intensificación por mil que la masa le daba, y acompañado por instrumentos de viento de sonidos profundos. Y aconteció lo más misterioso: aquí vino al mundo la armonía, la cual hace directamente comprensible en su movimiento la voluntad de la naturaleza. Ahora se dejaron oír en la cercanía de Dioniso cosas que, en el mundo apolíneo, yacían artificialmente escondidas: el resplandor entero de los dioses olímpicos palideció ante la sabiduría de Sileno. Un arte que en su embriaguez extática hablaba la verdad ahuyentó a las musas de las artes de la apariencia; en el olvido de sí producido por los estados dionisíacos pereció el individuo, con sus límites y mesuras; y un crepúsculo de los dioses se volvió inminente.

¿Cuál era el propósito de la voluntad, la cual es, en última instancia, una sola, al dar entrada a los elementos dionisíacos, en contra de su propia creación apolínea.

Tendía hacia una nueva y superior invención de la existencia, hacia el nacimiento del pensamiento trágico. –

tres

El éxtasis del estado dionisíaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, mientras dura, un elemento letárgico, en el cual se sumergen todas las vivencias del pasado. Quedan de este modo separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisíaca. Pero tan pronto como la primera vuelve a penetrar en la consciencia, es sentida en cuanto tal con náusea: un estado de ánimo ascético, negador de la voluntad, es el fruto de tales estados. En el pensamiento lo dionisiaco es contrapuesto, como un orden superior del mundo, a un orden vulgar y malo: el griego quería una huida absoluta de este mundo de culpa y de destino. Apenas se consolaba con un mundo después de la muerte: su anhelo tendía más alto, más allá de los dioses, el griego negaba la existencia, junto con su policromo y resplandeciente reflejo en los dioses. En la consciencia del despertar de la embriaguez ve por todas partes lo espantoso o absurdo del ser hombre: esto le produce náusea. Ahora comprende la sabiduría del dios de los bosques.

Aquí ha sido alcanzado el límite más peligroso que la voluntad helénica, con su principio básico optimista-apolíneo, podía permitir. Aquí esa voluntad intervino enseguida con su fuerza curativa natural, para dar la vuelta a ese estado de ánimo negador: el medio de que se sirve es la obra de arte trágica y la idea trágica. Su propósito no podía ser en modo alguno sofocar el estado dionisíaco y, menos aún, suprimirlo; era imposible un sometimiento directo, y si era posible, resultaba demasiado peligroso: pues el elemento interrumpido en su desbordamiento se abría paso por otras partes y penetraba a través de todas las venas de la vida.

Sobre todo se trataba de transformar aquellos pensamientos de náusea sobre lo espantoso y lo absurdo de la: existencia en representaciones con las que se pueda vivir: esas representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo ridículo, descarga artística de la náusea de lo absurdo. Estos dos elementos, entreverados uno con otro, se unen para formar una obra de arte que recuerda la embriaguez, que juega con la embriaguez.

Lo sublime y lo ridículo están un paso más allá del mundo de la bella apariencia, pues en ambos conceptos se siente una contradicción. Por otra parte, no coinciden en modo alguno con la verdad: son un velamiento de la verdad velamiento que es, desde luego, más transparente que la belleza pero que no deja de ser un velamiento. Tenemos, pues, en ellos un mundo intermedio entre la belleza y la verdad: en ese mundo es posible una unificación de Dioniso y Apolo. Ese mundo se revela en un juego con la embriaguez, no en un quedar engullido completamente por la misma. En el actor teatral reconocemos nosotros al hombre dionisíaco, poeta, cantor, bailarín instintivo, pero como hombre dionisíaco representado (gespielt). El actor teatral intenta alcanzar el modelo del hombre dionisíaco en el estremecimiento de la sublimidad, o también en el estremecimiento de la carcajada: va más allá de la belleza, y sin embargo. no busca la verdad. Permanece oscilando entre ambas. No aspira a la bella apariencia, pero sí a la apariencia, no aspira a la verdad, pero sí a la verosimilitud. (El símbolo, signo de la verdad.) El actor teatral no fue al principio, como es obvio, un individuo: lo que debía ser representado era, en efecto, la masa dionisíaca, el pueblo: de aquí el coro ditirámbico. Mediante el juego con la embriaguez, tanto el actor teatral mismo como el coro de espectadores que le rodeaba debían quedar descargados, por así decirlo, de la embriaguez. Desde el punto de vista del mundo apolíneo hubo que salvar y expiar a Grecia: Apolo, el auténtico dios salvador y expiador, salvó al griego tanto del éxtasis clarividente como de la náusea producida por la existencia – mediante la obra de arte del pensamiento trágico-cómico.

El nuevo mundo del arte, el de lo sublime y lo ridículo, el de la «verosimilitud», descansaba en una visión de los dioses y del mundo distinta de la antigua de la bella apariencia. El conocimiento de los horrores y absurdos de la existencia, del orden perturbado y de la irregularidad irracional, y, en general, del enorme sufrimiento existente en la naturaleza entera, había arrancado el velo a las figuras tan artificialmente veladas del Destino y de las Erinias, de la Medusa y de la Gorgona: los dioses olímpicos corrían máximo peligro. En la obra de arte trágico-cómica fueron salvados, al quedar sumergidos también ellos en el mar de lo sublime y de lo ridículo: cesaron de ser sólo «bellos», absorbieron dentro de sí, por decirlo de este modo, aquel orden divino anterior y su sublimidad. Ahora se separaron en dos grupos, sólo unos pocos se balanceaban en medio, como divinidades unas veces sublimes y otras veces ridículas. Fue - sobre todo Dioniso mismo el que recibió ese ser escindido.

En dos tipos es donde mejor se muestra cómo fue posible volver a vivir ahora en el periodo trágico de Grecia: en Ésquilo y en Sófocles. Al primero, en cuanto pensador, donde más se le aparece lo sublime es en la justicia grandiosa. Hombre y dios mantienen en Ésquilo una estrechísima comunidad subjetiva: lo divino, justo, moral y lo feliz están para él unitariamente entretejidos entre sí. Con esta balanza se mide el ser individual, sea un hombre o sea un Titán. Los dioses son reconstruidos de acuerdo con esta norma de la justicia. Así, por ejemplo, la creencia popular en el demón cegador que induce a la culpa – residuo de aque1 antiquísimo mundo de dioses destronado por los Olímpicos – es corregida a1 quedar transformado ese demón en un instrumento en manos de Zeus, que castiga con justicia. El pensamiento asimismo antiquísimo – e igualmente extraño a los Olímpicos – de la maldición de la estirpe queda despojado de toda aspereza – pues en Ésquilo no existe, para el individuo, ninguna necesidad de cometer un delito, y todo el mundo puede escapar a ella.

Mientras que Ésquilo encuentra lo sublime en la sublimidad de 1a administración de la justicia por los Olímpicos, Sófocles lo ve – de modo sorprendente – en la sublimidad de la impenetrabilidad de esa misma administración de la justicia. El restablece en su integridad el punto de vista popular. El inmerecimiento de un destino espantoso le parecía sublime a Sófocles, los enigmas verdaderamente insolubles de la existencia humana fueron su musa trágica. El sufrimiento logra en él su transfiguración; es concebido como algo santificador. La distancia entre lo humano y lo divino es inmensa; por ello lo que procede es la sumisión y la resignación más hondas. La auténtica virtud es la cordura, en realidad una virtud negativa. La humanidad heroica es la más noble de todas, sin aquella virtud; su destino demuestra aquel abismo insalvable. Apenas existe la culpa, sólo una falta de conocimiento sobre el valor del ser humano y sus límites.

Este punto de vista es, en todo caso, más profundo e íntimo que el de Ésquilo, se aproxima significativamente a la verdad dionisíaca, y la expresa sin muchos símbolos y, ¡a pesar de ello!, aquí reconocemos el principio ético de Apolo entreverado en la visión dionisíaca del mundo. En Ésquilo la náusea queda disuelta en el terror sublime frente a la sabiduría del orden del mundo, que resulta difícil de conocer debido únicamente a la debilidad del ser humano. En Sófocles ese terror es todavía más grande pues aquella sabiduría es totalmente insondable. Es el estado de ánimo, más puro, de la piedad, en el que no hay lucha, mientras que el estado de ánimo esquileo tiene constantemente la tarea de justificar la administración de la justicia por los dioses, v por ello se detiene siempre ante nuevos problemas. El «límite del ser humano», que Apolo ordena investigar, es cognoscible para Sófocles, pero es más estrecho y restringido de lo que Apolo opinaba en la época predionisiaca. La falta de conocimiento que el ser humano tiene acerca de sí mismo es el problema sofocleo, la falta de conocimiento que el ser humano tiene acerca de los dioses es el problema esquileo.

¡Piedad, máscara extrañísima del instinto vital! ¡Entrega a un mundo onírico per-

fecto, al que se le confiere la suprema sabiduría moral! ¡Huida de la verdad, para poder adorarla desde la lejanía, envuelto en nubes! ¡Reconciliación con la realidad, porque es enigmática! ;Aversión al desciframiento de los enigmas, porque nosotros no somos dioses! ¡Placentero arrojarse al polvo, sosiego feliz de la infelicidad! ¡Suprema autoalienación del ser humano en su suprema expresión! ¡Glorificación y transfiguración de los medios de horror y de los espantos de la existencia, considerados como remedios de la existencia! ¡Vida llena de alegría en el desprecio de la vida!

¡Triunfo de la vida en su negación!
En este nivel del conocimiento no hay más que dos caminos, el del santo y el del artista trágico: ambos tienen en común el que, aun poseyendo un conocimiento clarísimo de la nulidad de la existencia, pueden continuar viviendo sin barruntar una fisura en su visión del mundo. La náusea que causa el seguir viviendo es sentida como medio para crear, ya se trate de un crear santificador, ya de un crear artístico. Lo espantoso o lo absurdo resulta sublimador, pues sólo en apariencia es espantoso o absurdo. La fuerza dionisíaca de la transformación mágica continúa acreditándose aquí en la cumbre más elevada de esta visión del mundo: todo lo real se disuelve en apariencia, y detrás de ésta se manifiesta la unitaria naturaleza de la voluntad, totalmente envuelta en la aureola de la sabiduría y de la verdad, en un brillo cegador. La ilusión, el delirio se encuentran en su cúspide. –

Ahora ya no parecerá inconcebible el que la misma voluntad, que, en cuanto apolínea, ordenaba el mundo helénico, acogiese dentro de sí su otra forma de aparecer, la voluntad dionisíaca. La lucha entre ambas formas de aparecer la voluntad tenía una meta extraordinaria, crear una posibilidad más alta de la existencia y llegar también en ella a una glorificaci6n más alta (mediante el arte). No era ya el arte de la apariencia, sino el arte trágico la forma de glorificación: en éste, sin embargo, queda comp1etamente absorbido aquel arte de la apariencia. Así como el elemento dionisíaco se infiltró en la vida apolínea, así como la apariencia se estableció también aquí como límite, de igual manera el arte trágico-dionisíaco no es ya la «verdad». Aquel cantar y bailar no es ya embriaguez instintiva natural: la masa coral presa de una excitación dionisiaca no es ya la masa popular poseída inconscientemente por el instinto primaveral. Ahora la verdad es simbolizada, se sirve de la apariencia, y por ello puede y tiene que utilizar también las artes de la apariencia. Pero surge una gran diferencia con respecto al arte anterior, consistente en que ahora se recurre conjuntamente a la ayuda de todos los medios artísticos de la apariencia, de tal manera que la estatua camina, las pinturas de los periactos se desplazan, unas veces es el templo y otras veces es el palacio lo que es presentado a1 ojo mediante esa pared posterior. Notamos, pues, al mismo tiempo, una cierta indiferencia con respecto a la apariencia, la cual tiene que renunciar aquí a sus pretensiones eternas, a sus exigencias soberanas. La apariencia ya no es gozada en modo alguno como apariencia, sino como símbolo, como signo de la verdad. De aquí la fusión – en sí misma chocante – de los medios artísticos. El indicio más claro de este desdén por la apariencia es la más-

cara.

Al espectador se le hace, pues, la exigencia dionisíaca consistente en que a él todo se le presenta mágicamente transformado, en que él ve siempre algo más que el símbolo, en que todo el mundo visible de la escena y de la orquesta es el reino de los milagros. ¿Pero dónde está el poder que traslada al espectador a ese estado de ánimo creyente en milagros, mediante el cual ve transformadas mágicamente todas las cosas? ¿Quién vence al poder de la apariencia, y la depotencia, reduciéndola a símbolo? Es la música. –

cuatro

Eso que nosotros llamamos «sentimiento», la filosofía que camina por las sendas de Schopenhauer enseña a concebirlo como un complejo de representaciones y estados volitivos inconscientes. Las aspiraciones de la voluntad se expresan, sin embargo, en forma de placer o displacer, y en esto muestran una diversidad só1o cuantitativa. No hay especies distintas de placer, pero sí grados del mismo, y un sinnúmero de representaciones concomitantes. Por placer hemos de entender la satisfacción de la voluntad única, por displacer, su no-satisfacción. ¿De qué manera se comunica el sentimiento? Parcialmente, pero muy parcialmente, se lo puede trocar en pensamientos, es decir, en representaciones conscientes; esto afecta, naturalmente, só1o a la parte de las representaciones concomitantes. Pero siempre queda, también en este campo del sentimiento, un residuo insoluble. Únicamente con la parte soluble es con la que tiene que ver el lenguaje, es decir, el concepto: según esto, el límite de la poesía queda determinado por la expresabilidad del sentimiento. Las otras dos especies de comunicación son completamente instintivas, actúan sin consciencia, y sin embargo lo hacen de una manera adecuada a la finalidad. Son el lenguaje de los gestos y el de los sonidos. El lenguaje de los gestos consta de símbolos inteligibles por todos y es producido por movimientos reflejos. Esos símbolos son visibles: el ojo que los ve transmite inmediatamente el estado que provocó el gesto y al que éste simboliza: casi siempre el vidente siente una inervación simpática de las mismas partes visuales o de los mismos miembros cuyo movimiento él percibe. Símbolo significa aquí una copia completamente imperfecta, fragmentaria, un signo alusivo, sobre cuya comprensión hay que llegar a un acuerdo: sólo que, en este caso, la comprensión general es una comprensión instintiva, es decir, no ha pasado a través de la consciencia clara.

¿Qué es lo que el gesto simboliza de aquel ser dual, del sentimiento? Evidentemente, la representación concomitánte, pues sólo ésta puede ser insinuada, de manera incompleta y fragmentaria, por el gesto visible: una imagen sólo puede ser simbolizada por una imagen.

La pintura y la escultura representan al ser humano en el gesto: es decir, remedan el símbolo y han alcanzado sus efectos cuando nosotros comprendemos el

símbolo. El placer de mirar consiste en la comprensión del símbolo, a pesar de su apariencia. El actor teatral, en cambio, representa el símbolo en realidad, no sólo en apariencia: pero su efecto sobre nosotros no descansa en la comprensión del mismo: antes bien, nosotros nos sumergimos en el sentimiento simbolizado y nos quedamos detenidos en el placer por la apariencia, en la bella apariencia.

De esta manera en el drama la decoración no suscita en absoluto el placer de la apariencia, sino que nosotros la concebimos como símbolo y comprendemos la cosa real aludida por ella. Muñecos de cera y plantas reales son aquí para nosotros completamente admisibles, junto a plantas y muñecos meramente pintados, en demostración de que lo que aquí nos hacemos presente es la realidad, no la apariencia artística. La verosimilitud, no ya la belleza, es aquí la tarea.

Pero ¿qué es la belleza? – «La rosa es bella» significa tan sólo: la rosa tiene una apariencia buena, tiene algo agradablemente resplandeciente. Con esto no se quiere decir nada sobre su esencia. La rosa agrada, provoca placer, en cuanto apariencia: es decir, la voluntad está satisfecha por el aparecer de la rosa, el placer por la existencia queda fomentado de ese modo. La rosa es – según su apariencia – una copia fiel de su voluntad: lo cual es idéntico con esta forma: la rosa corresponde, según su apariencia, a la determinación genérica. Cuanto más hace esto, tanto más bella es: si corresponde según su esencia a aquella determinación, es «buena». «Una pintura bella» significa tan sólo: la representación que nosotros tenemos de una pintura queda aquí cumplida pero cuando nosotros denominamos «buena» a una pintura, decimos que nuestra representación de una pintura es la representación que corresponde a la esencia de la pintura. Casi siempre, sin embargo, por una pintura bella se entiende una pintura que representa algo bello: éste es el juicio de los legos. Estos disfrutan la belleza de la materia: así debemos disfrutar nosotros las artes figurativas en el drama, sólo que aquí la tarea no puede ser la de representar únicamente algo bello: basta con que parezca verdadero. El objeto representado debe ser aprehendido de 1a manera más sensible y viva posible; debe producir el efecto de que es verdad: lo contrario de esa exigencia es lo que se reivindica en toda obra de la bella apariencia. –

Pero cuando lo que el gesto simboliza del sentimiento son las representaciones concomitantes, ¿bajo qué símbolo se nos comunican las emociones de la voluntad misma, para que las comprendamos? ¿Cuál es aquí la mediación instintiva? La mediación del sonido. Tomando las cosas con mayor rigor, lo que el sonido simboliza son los diferentes modos de placer y de displacer – sin ninguna representación concomitante.

Todo lo que nosotros podemos decir para caracterizar los diferentes sentimientos de displacer son imágenes de las representaciones que se han vuelto claras mediante el simbolismo del gesto: por ejemplo, cuando hablamos del horror súbito, del «golpear, arrastrar, estremecer, pinchar, cortar, morder, cosquillear» propios del dolor. Con esto parecen estar expresadas ciertas «formas intermitentes»

de la voluntad, en suma – en el simbolismo del lenguaje sonoro – el ritmo. La muchedumbre de intensificaciones de la voluntad, la cambiante cantidad de placer y displacer las reconocemos en el dinamismo del sonido. Pero la auténtica esencia de éste se esconde, sin dejarse expresar simbólicamente, en la armonía. La voluntad y su símbolo – la armonía – ¡ambas, en último término, la, lógica pura! Mientras que el ritmo y el dinamismo continúan siendo en cierta manera aspectos externos de la voluntad manifestada en símbolos, y casi continúan llevando en sí el tipo de la apariencia, la armonía es símbolo de la esencia pura de la voluntad. En el ritmo y en el dinamismo, según esto, hay que caracterizar todavía la apariencia individual como apariencia, por este lado la música puede ser desarrollada hasta convertirse en arte de la apariencia. El residuo insoluble, la armonía, habla de la voluntad fuera y dentro de todas las formas de apariencia, no es, pues, meramente simbolismo del sentimiento, sino del mando. El concepto es, en su esfera, completamente impotente.

Ahora aprehendemos el significado que el lenguaje de los gestos y el lenguaje del sonido tienen para la obra de arte dionisíaca. En el primitivo ditirambo primaveral del pueblo el ser humano quiere expresarse no como individuo, sino como ser humano genérico. El hecho de dejar de ser un hombre individual es expresado por el simbolismo del ojo, por el lenguaje de los gestos, de tal manera que en cuanto sátiro, en cuanto ser natural entre otros seres naturales, habla con gestos, y, desde luego, con el lenguaje intensificado de los gestos, con el gesto del baile. Mediante el sonido, sin embargo, expresa los pensamientos más íntimos de la naturaleza: lo que aquí se hace directamente inteligible no es sólo el genio de la especie, como en el gesto, sino el genio de la existencia en sí, la voluntad. Con el gesto, por tanto, permanece dentro de los límites del género, es decir, del mundo de la apariencia, con el sonido, en cambio, resuelve, por así decirlo, el mundo de la apariencia en su unidad originaria, el mundo de Maya desaparece ante su magia.

Mas ¿cuándo llega el ser humano natural al simbolismo del sonido? ¿Cuándo ocurre que ya no basta el lenguaje de los gestos? ¿Cuándo se convierte el sonido en música? Sobre todo, en los estados supremos de placer y de displacer de la voluntad, en cuanto voluntad llena de júbilo o voluntad angustiada hasta la muerte, en suma, en la embriaguez del sentimiento: en el grito. ¡Cuánto más potente e inmediato es el grito, en comparación con la mirada! Pero también las excitaciones más suaves de la voluntad tienen su simbolismo sonoro: en general, hay un sonido paralelo a cada gesto: pero intensificar el sonido hasta la sonoridad pura es algo que sólo lo logra la embriaguez del sentimiento.

A la fusión intimísima y frecuentísima entre una especie de simbolismo de los gestos y el sonido se le da el nombre de lenguaje. En la palabra, la esencia de la cosa es simbolizada por el sonido y por su cadencia, por la fuerza y el ritmo de su sonar, y la representación concomitante, la imagen, la apariencia de la esencia son simbolizadas por el gesto de la boca. Los símbolos pueden y tienen que ser

muchas cosas; pero brotan de una manera instintiva y con una regularidad grande y sabia. Un símbolo notado es un concepto: dado que, al retenerlo en la memoria, el sonido se extingue del todo, ocurre que en el concepto queda conservado sólo el símbolo de la representación concomitante. Lo que nosotros podemos designar y distinguir, eso lo «concebimos».

Cuando el sentimiento se intensifica, la esencia de la palabra se revela de un modo más claro y sensible en el símbolo del sonido: por ello suena más. El recitado es, por así decirlo, un retorno a la naturaleza: el símbolo que se va embotando con el uso recobra su fuerza originaria.

Con la sucesión de las palabras, es decir, mediante una cadena de símbolos, se trata de representar simbólicamente algo nuevo y más grande: en esta potencia, el ritmo, el dinamismo y la armonía vuelven a resultar necesarios. Este círculo superior domina ahora al círculo más reducido de la palabra única: resulta necesaria una elección de las palabras, una nueva colocación de las mismas, comienza la poesía. El recitado de una frase no es acaso una sucesión de sonoridades verbales: pues una palabra tiene sólo una sonoridad totalmente relativa, ya que su esencia, su contenido representado por el símbolo, es distinto en cada caso, según sea su colocación. Dicho con otras palabras: desde la unidad superior de la frase y del ser simbolizado por ésta se determina constantemente de un modo nuevo el símbolo individual de la palabra. Una cadena de conceptos es un pensamiento: éste es, por tanto, la unidad superior de las representaciones concomitantes. La esencia de la cosa es inalcanzable para el pensamiento: pero el hecho de que éste actúe sobre nosotros como motivo, como incitación de la voluntad, se aclara porque el pensamiento se ha convertido ya al mismo tiempo en símbolo notado de una apariencia de la voluntad, de una emoción y apariencia de la voluntad. Pero el pensamiento hablado, es decir, con el simbolismo del sonido, actúa de una manera incomparablemente más poderosa y directa. Y cantado, alcanza la cumbre de su efecto cuando la melodía es el símbolo inteligible de su voluntad: si esto no ocurre, entonces lo que actúa sobre nosotros es la serie de sonidos, y en cambio la serie de palabras, el pensamiento, permanece para nosotros lejano e indiferente. Según que la palabra deba actuar preponderantemente como símbolo de la representación concomitante o como símbolo de la emoción originaria de la voluntad, es decir, según que se trate de simbolizar imágenes o sentimientos se separan los caminos de la poesía, la epopeya y la lírica. El primero conduce al arte plástico, el segundo, a la música: el placer por la apariencia domina la epopeya, la voluntad se revela en la lírica. El primero se disocia de la música, la segunda permanece aliada con ella. En el ditirambo dionisíaco, en cambio, el exaltado dionisíaco es excitado hasta la intensificación suprema de todas sus capacidades simbólicas: algo jamás sentido aspira a expresarse, el aniquilamiento de la individuación, la unidad en el genio de la especie, más aún, de la naturaleza. Ahora la esencia de la naturaleza va a expresarse: resulta necesario un nuevo mundo de símbolos, las representaciones concomitantes llegan hasta el símbolo en las imágenes de una humanidad intensificada, son representadas con

la máxima energía física por el simbolismo corporal entero, por el gesto del baile. Pero también el mundo de la voluntad demanda una expresión simbólica nunca oída, las potencias de la armonía, del dinamismo, del ritmo crecen de súbito impetuosamente. Repartida entre ambos mundos, también la poesía alcanza una esfera nueva: a la vez sensibilidad de la imagen, como en la epopeya, y embriaguez sentimental del sonido, como en la lírica. Para aprehender este desencadenamiento global de todas las fuerzas simbó1icas se precisa la misma intensificación del ser que creó ese desencadenamiento: el servidor ditirámbico de Dioniso es comprendido únicamente por sus iguales. Por ello, todo este nuevo mundo artístico, en su extraña, seductora milagrosidad va rodando entre luchas terribles a través de la Grecia apolínea.

verano de 1870

El drama musical griego

No sólo recuerdos y resonancias de las artes dramáticas de Grecia podemos detectar en nuestro teatro de hoy: no, las formas fundamentales de éste hunden sus raíces en el suelo helénico bien en un crecimiento natural, bien como consecuencia de un préstamo artificial. Sólo los nombres se han modificado y han cambiado de sitio en varios aspectos: de manera semejante a como el arte musical de la Edad Media continuaba poseyendo realmente las escalas musicales griegas, incluso con los nombres griegos, sólo que, por ejemplo, lo que los griegos llamaron locrio es calificado, en los tonos eclesiásticos, de dórico Con confusiones similares tropezamos en el terreno de la terminología dramática: lo que el ateniense entendía por tragedia nosotros lo subsumiremos acaso en el concepto de gran ópera: al menos esto es lo que hizo Voltaire en una carta al cardenal Quiriní En cambio, en nuestra tragedia un heleno apenas reconocería nada que pudiera corresponder a su tragedia; pero sí se le ocurriría que la estructura entera y el carácter básico de la tragedia de Shakespeare están tomados de la denominada comedia nueva de él. Y de hecho, es de ella de la que se han derivado, en enormes espacios de tiempo, los miste?rios y moralidades latino-germánicas y, finalmente, la tra?gedia de Shakespeare: de modo similar a como no se podrá desconocer en la forma externa del escenario de Shakespeare el parentesco genealógico con la comedia ática nueva. Así, pues, mientras que aquí hemos de reconocer un desarrollo que avanza de manera natural, y que se con?tinúa durante milenios, aquella genuina tragedia de la Antigüedad, la obra de arte de Ésquilo y de Sófocles, ha sido inoculada al arte moderno de un modo arbi?trario. Lo que hoy nosotros llamamos ópera, que es una caricatura del drama musical antiguo, ha surgido por una imitación simiesca directa de la Antigüedad: des?provista de la fuerza inconsciente de un instinto natural, formada de acuerdo con una teoría abstracta, se ha portado cual si fuera un homunculus producido artificial?mente, como el malvado duende de nuestro moderno desarrollo musical. Aquellos aristocráticos, cultos y eru?ditos florentinos que, a comienzos del siglo XVII, provo?caron la génesis de la ópera, tenían el propósito claramen?te expresado de renovar aquellos efectos que la música había tenido en la Antigüedad, según tantos testimonios elocuentes . ¡Cosa extraña! Ya el primer pensamiento puesto en la ópera fue una búsqueda de efecto. Con tales experimentos quedan cortadas o, al menos, gravemente mutiladas las raíces de un arte inconsciente, brotado de la vida del pueblo. Así en Francia el drama popular fue suplantado por la denominada tragedia clásica, es decir, por un genero surgido nada más que por vía docta, destinado a contener sin mezcla alguna la quintaesencia de lo trágico. También en Alemania quedó socavada a partir de la Reforma la raíz natural del drama, la comedia de carnaval; desde entonces apenas se ha vuelto a intentar crear de nuevo una forma nacional, en cambio se ha pensado y poetizado de acuerdo con las pautas vigentes en naciones extranjeras. Para el desarrollo de las artes modernas la erudición el saber v la sabihondez conscientes constituyen el auténtico estorbo: todo crecer y evolucionar en el reino del arte tienen que producirse den-

tro de una noche profunda. La historia de la música enseña que la sana evolución progresiva de la música griega quedó de súbdito máximamente obstaculizada y perjudicada en la Alta Edad Media cuando, tanto en la teoría como en la práctica, se volvió de manera docta a lo antiguo. El resultado fue una atrofia increíble del gusto: en las continuas contradicciones entre la presunta tradición y el oído natural se llegó a no componer ya música para el oído, sino para el ojo. Los ojos debían admirar la habilidad contrapuntística del compositor: los ojos debían reconocer la capacidad expresiva de la música. ¿Cómo se podía lograr esto? Se dio a las notas el color de las cosas de que en el texto se hablaba, es decir, verde cuando lo que se mencionaba eran plantas, campos, viñedos, rojo púrpura cuando eran el sol y la luz. Esto era música-literatura, música para leer. Esto que aquí nos parece un claro absurdo, en el terreno de que aquí voy a hablar sólo unos pocos vieron en seguida que lo era. Yo afirmo, en efecto, que el Ésquilo y el Sófocles que nosotros conocemos nos son conocidos únicamente como poetas del texto, como libretistas, es decir, que precisamente nos son desconocidos. Pues mientras que en el campo de la música hace ya mucho tiempo que hemos superado esa fantasmagoría docta que es una música para leer, en el campo de la poesía la innaturalidad del poema-libreto domina de manera tan exclusiva, que cuesta reflexión decirse hasta qué punto somos por necesidad injustos con Píndaro, Ésquilo y Sófocles, más aún, por qué propiamente no los conocemos. Cuando los llamamos poetas, queremos decir precisamente poetas del libro: mas justo con esto perdemos toda intelección de su esencia, la cual se nos descubre únicamente cuando alguna vez, en una hora intensa y rica de fantasía, hacemos desfilar ante nuestra alma la ópera de un modo tan idealizado, que se nos da precisamente una intuición del drama musical antiguo. Pues por muy desfiguradas que se encuentren todas las proporciones en la denominada gran ópera, aun cuando ésta sea producto de la dispersión, no del recogimiento, esclava de la peor de las versificaciones y de una música indigna: aun cuando aquí todo sea mentira y desvergüenza: no hay, con todo, ningún otro medio de hacerse una idea clara sobre Sófocles más que intentando adivinar, a partir de esa caricatura, su imagen primordial y eliminando con el pensamiento, en una hora de entusiasmo, todo lo torcido y desfigurado. Esa imagen de la fantasía tiene que ser investigada entonces con cuidado, y confrontada en cada una de sus partes con la tradición de la Antigüedad, para que no superhelenicemos acaso lo helénico y nos inventemos una obra de arte que no tiene patria alguna en ningún lugar del mundo. Es éste un peligro nada pequeño. Pues hasta no hace mucho tiempo se consideró como un axioma incondicional del arte que toda plástica ideal tiene que ser incolora, que la escultura antigua no permite el empleo del color. Muy lentamente, y con la más vehemente resistencia de aquellos hiperhelenos, se ha ido abriendo paso la visión policroma de la plástica antigua, según la cual ésta no tiene que ser imaginada desnuda, sino revestida con una capa de color. De manera semejante goza de universal simpatía la tesis estética de que una unión de dos y más artes no puede producir una elevación del goce estético, sino que es, antes bien, un extravío bárbaro del gusto. Pero esa tesis demuestra a lo sumo la mala habituación moderna, que hace que nosotros no podamos ya gozar como hombres enteros:

estamos, por así decirlo, rotos en pedazos por las artes absolutas, y ahora gozamos también como pedazos, unas veces como hombres-oídos, otras veces como hombres-ojos, y así sucesivamente. Confrontemos con esto la manera como el genial Anselm Feuerbach se representa aquel drama antiguo como arte total: «No es de extrañar -dice- que, dada su afinidad electiva, que tiene unas razones profundas, las artes particulares acaben fundiéndose de nuevo en un todo inseparable, que es una nueva forma de arte. Los juegos olímpicos reunían en una unidad político-religiosa a las tribus griegas separadas: el festival dramático se parece a una festividad de reunificación de las artes griegas. Su modelo estaba dado ya en aquellas festividades de los templos en que la aparición plástica del dios era celebrada, ante una devota muche?dumbre, con bailes y cantos. Como allí, también aquí el marco y la base lo forma la arquitectura, mediante la cual la esfera poética superior queda visiblemente apartada de la realidad. En la decoración vemos ocupado al pintor, y en la suntuosidad de los trajes vemos desplegado todo el encanto de un abigarrado juego de colores. Del alma del conjunto se ha hecho dueño el arte poético; pero, una vez mas, no como una forma poética aislada, cual ocurre en el culto del templo, no, por ejemplo, como himno. Aquellos relatos, tan esenciales al drama griego, del ange?los y del exangelos o de los mismos personajes que actúan, nos retrotraen a la epopeya. En las escenas apasionadas y en el coro tiene su lugar la poesía lírica, y, ciertamente, según todas sus gradaciones, desde la erupción inmediata del sentimiento, en interjecciones, desde la flor delicadí?sima de la canción, hasta el himno y el ditirambo. Con la recitación, el canto y la música de flauta, y con el paso cadencioso del baile no queda aún cerrado del todo el circulo. Pues si la poesía constituye el elemento funda?mental y más íntimo del drama, a su encuentro sale, en esta su nueva forma, la escultura.» Hasta aquí Feuer?bach Es seguro que es en presencia de tal obra de arte donde nosotros tenemos que aprender el modo de go?zar como hombres enteros: mientras que puede temerse que, aun colocados ante ella, nosotros nos dividiríamos en pedazos para asimilarla. Yo creo incluso que si alguno de nosotros fuese trasladado de repente a una represen?tación festiva ateniense, la primera impresión que tendría sería la de un espectáculo completamente bárbaro y ex?traño. Y esto, por muchas razones. A pleno sol, sin nin?guno de los misteriosos efectos del atardecer y de la luz de las lámparas, en la más chillona realidad vería un in?menso espacio abierto completamente lleno de seres hu?manos: las miradas de todos, dirigidas hacia un grupo de varones enmascarados que se mueven maravillosamente en el fondo y hacia unos pocos muñecos de dimensiones supe?riores a la humana, que, en un escenario largo y estrecho, evolucionan arriba y abajo a un compás lentísimo. Pues qué otro nombre sino el de muñecos tenemos que dar a aquellos seres que, erguidos sobre los altos zancos de los coturnos, con el rostro cubierto por gigantescas máscaras que sobresalen por encima de la cabeza y que están pintadas con colores violentos, con el pecho y el vientre, los brazos y las piernas almohadillados y rellenados hasta resultar innaturales, apenas pueden moverse, aplastados por el peso de un vestido con cola que llega hasta el suelo y de una enorme peluca. Además esas figuras han de hablar y cantar a través de los orificios desmesuradamente abiertos de la boca, con un tono fortísimo para

hacerse entender por una masa de oyentes de más de 20.000 personas: en verdad, una tarea heroica, digna de un guerrero de Maratón. Pero nuestra admiración se acrecienta cuando nos enteramos de que cada uno de esos actores-cantantes tenía que pronunciar en un esfuerzo de diez horas de. duración unos 1.600 versos, entre los que había al menos seis partes cantadas, mayores y menores. Y esto, ante un público que censuraba inexorablemente cualquier exageración en el tono, cualquier acento incorrecto, en Atenas, donde, según la expresión de Lessing, hasta la plebe poseía un juicio fino y delicado. ¡Qué concentración y entrenamiento de las fuerzas, qué prolongada preparación, qué seriedad y entusiasmo en el hacerse cargo de la tarea artística tenemos que presuponer aquí, en suma, qué actores ideales! Aquí estaban planteadas tareas para los ciudadanos más nobles, aquí no quedaba deshonrado, aun en el caso de fracasar, un guerrero de Maratón, aquí el actor sentía que, vestido con su ropaje, representaba una elevación por encima de la forma cotidiana de ser hombre, y sentía también dentro de sí una exaltación en la que las palabras patéticas e imponentes de Ésquilo tenían que ser para él un lenguaje natural.

Pero lleno de unción, igual que el actor, escuchaba también el oyente: también sobre él se expandía un estado de ánimo festivo inusitado, deseado largo tiempo. Lo que a aquellos varones los empujaba al teatro no era la angustiada huida del aburrimiento, la voluntad de liberarse por algunas horas, a cualquier precio, de sí mismos y de su propia mezquindad. El griego huía de la dísipante vida pública que le era tan habitual, huía de la vida en el mercado, en la calle y en el tribunal, y se refugiaba en la solemnidad de la acción teatral, solemnidad que producía un estado de ánimo tranquilo e invitaba al recogimiento: no como el viejo alemán, que, cuando alguna vez rompía el círculo de su existencia íntima, lo que deseaba era distracción, y la distracción auténtica y divertida la encontraba en los debates jurídicos, que por eso determinaron la forma y la atmósfera también de su drama. Por el contrario, el alma del ateniense que iba a ver la tragedia en las grandes Dionisias continuaba teniendo en sí algo de aquel elemento de que nació la tragedia. Ese elemento es el impulso primaveral, que explota con una fuerza extraordinaria, un irritarse y enfurecerse, teniendo sentimientos mezclados, que conocen, al aproximarse la primavera, todos los pueblos ingenuos y la naturaleza entera. Como es sabido, también nuestras comedias y nuestras mascaradas de carnaval son en su origen festividades primaverales de ese tipo, que sólo por razones eclesiásticas quedan trasladadas a una fecha un poco anterior. Todo es aquí instinto profundísimo: aquellos enormes cortejos dionisíacos de la Grecia antigua tienen su analogía en los bailarines de San Juan y de San Vito de la Edad Medía, los cuales iban de ciudad en ciudad bailando, cantando y saltando, en masas cada vez mayores. Aun cuando la medicina de hoy hable de ese fenómeno como de una epidemia popular de la Edad Medía: nosotros retendremos únicamente que el drama antiguo floreció a partir de una epidemia popular de ese tipo, y que la desgracia de las artes modernas es no haber brotado de semejante fuente misteriosa. No es un capricho ni una travesura arbitraria el que, en los primeros comienzos del drama, muchedumbres excitadas de un modo salvaje, dis-

frazadas de sátiros y silenos, pintados los rostros con hollín, con minio y otros jugos vegetales, coronadas de flores las cabezas, anduviesen errantes por campos y bosques: el efecto omnipotente de la primavera, que se manifiesta tan de súbito, incrementa aquí también las fuerzas vitales con tal desmesura, que por todas partes aparecen estados extáticos, visiones y una creencia en una transformación mágica de sí mismo, y seres acordes en sus sentimientos marchan en muchedumbres por el campo. Y aquí está la cuna del drama. Pues su comienzo no consiste en que alguien se disfrace y quiera producir un engaño en otros: no, antes bien, en que el hombre esté fuera de sí y se crea a si mismo transformado y hechizado. En el estado del «hallarse-fuera-de-sí», en el éxtasis, ya no es menester dar más que un solo paso: no retornamos a nosotros mismos, sino que ingresamos en otro ser, de tal modo que nos portamos como seres transformados mágicamente. De aquí procede, en última instancia, el profundo estupor ante el espectáculo del drama: vacila el suelo, la creencia en la indisolubilidad y fijeza del individuo. Y de igual modo que, en contraste total con Lanzadera en el Sueño de una noche de verano el entusiasta dionisíaco cree en su transformación, así el poeta dramático cree en la realidad de sus personajes. Quien no abrigue esa creencia, puede seguir perteneciendo, sin duda, a los que agitan el tirso, a los diletantes, pero no a los verdaderos servidores de Dioniso, los bacantes.

En la época de florecimiento del drama ático, algo de esa vida natural dionisíaca perduraba todavía en el alma de los oyentes. Estos no eran un perezoso, fatigado público abonado todas las tardes, que llega al teatro con unos sentidos cansados y rendidos de fatiga, para dejarse emocionar aquí. En contraposición a este público, que es la camisa de fuerza de nuestro teatro de hoy, el espectador-ateniense, cuando se situaba en las gradas del teatro, continuaba teniendo sus sentidos frescos, matinales, festivamente estimulados. Para él lo sencillo no era todavía demasiado sencillo: su erudición estética consistía en los recuerdos de felices días anteriores de teatro, su confianza en el genio dramático de su pueblo era ilimitada. Pero lo más importante es que eran tan raras las veces que sorbía la bebida de la tragedia, que siempre la saboreaba como si fuera la primera vez. En este sentido voy a citar las palabras del más importante arquitecto vivo, el cual da su voto en favor de los frescos en el techo y de las cúpulas pintadas. «Nada es más ventajoso -dice- para la obra de arte que el que quede sustraída al contacto directo y vulgar con lo inmediato y a la línea de visión habitual del hombre. Por el hábito de ver cómodamente queda tan embotado el nervio óptico, que el encanto y las proporciones de los colores y las formas ya no los reconoce mas que como si estuvieran detrás de un velo» Sin duda estará permitido reivindicar algo análogo también para el raro goce del drama: les favorece a los cuadros y a los dramas que se los mire con una actitud y un sentimiento poco habituales: si bien tampoco queremos recomendar ya con esto la vieja costumbre romana de permanecer de pie en el teatro.

Hasta ahora nos hemos venido fijando únicamente en el actor y en el espectador. Pensemos también, en tercer lugar, en el poeta (Poet): esta palabra la tomo aquí,

claro está, en su sentido más amplio, tal como la entendieron los griegos. Es exacto que los trágicos griegos han ejercido sus inmensos efectos sobre el arte moderno tan sólo en cuanto libretistas; pero si bien esto es verdad, yo estoy convencido de que una representación real e íntegra de una trilogía esquilea, con actores, público y poetas áticos, tendría que producir realmente un efecto anonadante, pues nos revelaría el hombre estético con una perfección y una armonía tales que, frente a ellas, nuestros grandes poetas aparecerían sin duda como estatuas bellamente iniciadas, pero no trabajadas hasta el final.

En la Antigüedad griega al dramaturgo le estaba planteada su tarea de la manera más difícil posible: una libertad cual la disfrutan nuestros poetas escénicos en lo referente a elección de materia, número de actores e innumerables otras cosas le parecería al juez ático del arte una falta de disciplina. Todo el arte griego está penetrado de la orgullosa ley de que sólo lo más difícil constituye una tarea digna del varón libre. Así, la autoridad y la gloria de una obra de arte plástico dependían en gran manera de la dificultad de su realización, de la dureza de la materia empleada. Entre las dificultades especiales que hicieron que el camino hacia la fama dramática no llegase a ser nunca muy ancho, cuéntanse el número limitado de actores, el empleo del coro, el restringido ciclo de mitos, pero sobre todo aquella virtud de pentatleta, la necesidad de poseer dotes productivas de poeta y de músico, en la orquéstica y en la dirección, y, por fin, de actor. Lo que constituye siempre para nuestros poetas dramáticos el ancla de salvación es la novedad y, con ello, lo interesante de la materia que han elegido para su drama. Piensan igual que los improvisadores italianos, los cuales narran una historia nueva hasta llegar a su punto culminante y a la máxima tensión, y entonces están persuadidos de que ya nadie se irá antes del final. Ahora bien, el retener hasta el final mediante el atractivo de lo interesante era algo nunca oído entre los trágicos griegos: las materias de sus obras maestras eran conocidas desde antiguo, y, en forma épica y lírica, resultaban familiares desde la infancia a los oyentes. El despertar verdadero interés por un Orestes y un Edipo era ya una proeza heroica: pero ¡qué restringidos, qué arbitrariamente limitados eran los medios que era lícito emplear para suscitar ese interés! Aquí entra en consideración sobre todo el coro, el cual era tan importante para el poeta antiguo como lo eran para el trágico francés los personajes aristocráticos que tenían sus puestos a ambos lados de la escena y que, por así decirlo, transformaban el escenario en una antecámara principesca. De igual modo que, por consideración a ese singular «coro», que no intervenía y, sin embargo, sí intervenía en la representación, al trágico francés no le era lícito modificar los decorados, de igual modo que el lenguaje y el gesto en el escenario se guiaban por el modelo de ese «coro»: así el coro antiguo exigía que la acción entera en todo drama se desarrollase en público y que el lugar de acción de la tragedia fuese un lugar abierto.

Es esta una exigencia temeraria: pues el acto trágico y la preparación para el mismo no se los suele encontrar precisamente en la calle, sino que donde mejor crecen es en lo oculto. Todo en público, todo a plena luz, todo en presencia del

coro -esa era la cruel exigencia. No es que esto se hubiera expresado alguna vez como exigencia, en razón de una sutileza estética cualquiera: antes bien, en el largo proceso de desarrollo del drama. se había alcanzado ese nivel, y se lo había mantenido, sabiendo por instinto que para el genio eminente había aquí una tarea eminente a resolver. Es sabido, en efecto, que la tragedia no fue originariamente más que un gran canto coral: pero este conocimiento histórico nos da de hecho lo, clave de ese raro problema. En los mejores tiempos el efecto capital y de conjunto de la tragedia antigua continuaba descansando en el coro: éste era el factor con que se tenía que contar ante todo, al que no era lícito dejar de lado. Aquel nivel en que se mantuvo el drama aproximadamente desde Ésquilo hasta Eurípides es un nivel en que el coro había quedado ya tan en segundo plano como para continuar dando justamente el colorido de conjunto. Un solo paso más, y la escena dominó a la orquesta, la colonia a la metrópoli; la dialéctica de los personajes escénicos y sus cantos individuales pasaron a primer plano y se impusieron sobre la impresión coral-musical de conjunto que había estado vigente hasta entonces. Ese paso fue dado, y Aristóteles, contemporáneo del mismo, lo fijó en su famosa definición, tan desorientadora, y que no expresa en absoluto la esencia del drama esquileo.

El primer pensamiento al proyectar un poema dramático tenía que ser, por tanto, el inventar un grupo de varones o mujeres que estuviesen estrechamente vinculados con los personajes de la acción: después era necesario buscar ocasiones en las que pudieran hacer irrupción sentimientos lírico-musicales masivos. En cierto modo el actor miraba desde el coro a los personajes del escenario, y con él lo hacía el público ateniense: nosotros, que no tenemos mas que el libreto, miramos desde el escenario hacia el coro. El significado de éste no es posible agotarlo con una comparación. Si Schlegel lo calificó de «espectador ideal», esto quiere decir únicamente que, en la manera como el coro concibe los acontecimientos, el poeta sugiere a la vez la manera como, según su deseo, debe concebirlos el espectador. Mas con esto se ha resaltado bien únicamente un aspecto: sobre todo es importante que quien representa al héroe le grite al espectador sus sentimientos a través del coro como a través de un altavoz, con una ampliación colosal. Aun cuando sea un grupo de personajes, musicalmente el coro no representa, sin embargo, una masa, sino sólo un enorme individuo, dotado de unos pulmones mayores que los naturales. No es éste el sitio de indicar cuál es el pensamiento ético que hay en la música coral unísona de los griegos: ella forma la antítesis más poderosa del desarrollo de la música cristiana, en la que la armonía, auténtico símbolo de la mayoría, ha dominado durante largo tiempo, hasta el punto de que la melodía quedó asfixiada y tuvo que volver a ser descubierta de nuevo. El coro es el que ha prescrito los límites a la fantasía poética que en la tragedia se patentiza: el baile coral religioso, con su andante solemne, rodeaba de barreras el espíritu inventivo de los poetas, tan travieso en otras ocasiones: mientras que la tragedia inglesa, que no tiene esa barrera, se comporta, con su realismo fantástico, de manera mucho más impetuosa, mucho más dionisíaca, pero, en el fondo, mucho más melancólica, aproximadamente como un allegro beethoveniano.

Propiamente la tesis más importante en la economía del drama antiguo es que el coro tuviese varias ocasiones grandes de entregarse a manifestaciones lírico-patéticas. Pero esto está logrado con facilidad también en el más breve fragmento de la leyenda: y por ello falta en absoluto todo lo complicado, todo lo basado en intrigas todo lo combinado de manera sutil y artificial, en suma, todo lo que constituye cabalmente el carácter del drama moderno. En el drama musical antiguo no había nada que la gente tuviera que calcular: en él incluso la astucia de ciertos héroes del mito tiene en sí algo sencillo y honesto. Nunca, ni siquiera en Eurípides, se transformó la esencia del espectáculo en la esencia del juego de ajedrez mientras que ciertamente lo ajedrecístico se convirtió en el rasgo fundamental de la denominada comedia nueva. Por ello cada uno de los dramas de los antiguos se parece, en su sencilla estructura, a un solo acto de nuestras tragedias, y, desde luego, casi siempre al quinto acto, el cual lleva a la catástrofe con pasos cortos y rápidos. La tragedia clásica francesa, como no conocía su modelo, el drama musical griego, más que precisamente como libreto, y con la introducción del coro caía en perplejidades, tuvo que admitir en sí un elemento totalmente nuevo, sólo para llenar los cinco actos prescritos por Horacio ese lastre, sin el que aquella forma de arte no se habría arriesgado a salir al mar, era la intriga, es decir, un enigma a resolver para el entendimiento y una palestra de las pasiones pequeñas, que en el fondo no son trágicas: con esto su carácter se aproximó significativamente al de la comedia ática nueva. Comparada con ésta, la tragedia antigua era pobre de acción y de tensión: incluso puede decirse que en sus etapas evolutivas anteriores no tenía puestas sus miradas en modo alguno en el obrar, el òr?ma sino en el padecer, el p‹yow. La acción se añadió cuando surgió el diálogo: e incluso en la época de florecimiento del drama el obrar verdadero y serio no fue presentado en escena descubierta. Qué otra cosa fue originariamente la tragedia más que una lírica objetiva, una canción cantada partiendo del estado de determinados seres mitológicos, y, además, con el traje de los mismos. Al principio un coro ditirámbico de varones disfrazados de sátiros y silenos tenía que dar a entender qué era lo que le había excitado de tal modo: aludía a un rasgo, rápidamente comprensible para los oyentes, de la historia de las luchas y sufrimientos de Dioniso. Más tarde fue introducida la divinidad misma, con una doble finalidad: por un lado, para hacer personalmente una narración de las aventuras en que se encuentra metida en ese momento y que incitan a su séquito a participar en ellas de manera vivísima. Por otro lado, durante esos apasionados cantos corales Dioniso es en cierto modo la imagen viviente, la estatua viviente del dios: y de hecho el actor antiguo tiene algo del convidado de piedra de Mozart. Un musicólogo moderno hace sobre esto la correcta observación siguiente: «En nuestro actor disfrazado -dice- nos sale a nosotros al encuentro un hombre natural, a los griegos en la máscara trágica les salía al encuentro un hombre artificial, estilizado en héroe, si se quiere. Nuestros profundos escenarios, en los cuales están agrupados a menudo unos cien personajes, convierten las representaciones con toda la vivacidad que pueden en pinturas coloreadas. El estrecho escenario antiguo, con la pared del fondo muy adelantada, convertía a las pocas figuras que allí había y que se movían pausadamente en bajorrelieves vivientes o en vivien-

tes imágenes marmóreas del frontón de un templo. Sí un milagro hubiese insuflado vida a las figuras marmóreas de la disputa entre Atenea y Poseidón del frontón del Partenón, habrían hablado sin duda el lenguaje de Sófocles.»

Retorno al punto de vista, antes sugerido, de que en el drama griego el acento recae sobre el padecer, no sobre el obrar: ahora resultará más fácil comprender por qué yo opino que nosotros somos necesariamente injustos con Ésquilo y con Sófocles, que propiamente no los conocemos. No tenemos, en efecto, ninguna norma para controlar el juicio del público ático sobre una obra poética, porque no sabemos, o sólo en mínima parte sabemos, cómo se lograba que el sufrir, y en general la vida afectiva en sus erupciones, produjese una impresión conmovedora. Frente a una tragedia griega somos incompetentes porque en buena parte su efecto principal, descansaba sobre un elemento que se nos ha perdido, la música. A la posición de la música con respecto al drama antiguo se le puede aplicar perfectamente la exigencia que Gluck formuló en el famoso prólogo a su Alcestis. La música estaba destinada a apoyar el poema, a reforzar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones, sin interrumpir la acción ni perturbarla con ornamentos inútiles. Debía ser para la poesía lo que son para un dibujo impecable y bien ordenado la viveza de los colores y una mezcla feliz de sombra y luz, que sirven únicamente para dar vida a las figuras sin destruir los contornos. La música fue aplicada, por tanto, sólo como medio para una finalidad: su tarea era la de trocar la pasión del dios y del héroe en una fortísima compasión en los oyentes. Sin duda esa misma tarea la tiene también la palabra, mas para ésta es mucho más difícil resolverla y sólo puede hacerlo con rodeos. La palabra actúa primero sobre el mundo conceptual, y sólo a partir de él lo hace sobre el sentimiento, más aún, con bastante frecuencia no alcanza en modo alguno su meta, dada la longitud del camino. En cambio, la música toca directamente el corazón, puesto que es el verdadero lenguaje universal que en todas partes se comprende.

Es verdad que todavía hoy se encuentran difundidas opiniones sobre la música griega según las cuales ésta no habría sido de ninguna de las maneras semejante lenguaje universalmente comprensible, sino que significaría, antes bien, un mundo sonoro inventado por vía docta, abstraído de unas doctrinas acústicas, y completamente extraño a nosotros. Acá y allá la gente mantiene, por ejemplo, la superstición de que en la música griega la tercera mayor fue sentida como una disonancia. De tales ideas tenemos que liberarnos completamente, y no olvidar nunca que la música de los griegos está mucho más próxima a nuestro sentimiento que la de la Edad Media. Las composiciones antiguas que se nos han conservado recuerdan totalmente, en su nítida articulación rítmica, nuestras canciones populares: pero fue de la canción popular de donde brotaron todo el arte poético y toda la música antiguos. Es cierto que existe también música instrumental pura: mas en ella se hacía valer únicamente el virtuosismo. El griego genuino sentía siempre en ella algo ajeno a su patria, algo importado del extranjero asiático. La música propiamente griega es por completo música vocal: el lazo natural entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje de la música no está roto toda-

vía: y esto hasta tal grado., que el poeta era también necesariamente el que ponía música a su canción. Los griegos no llegaban a conocer una canción más que a través del canto: pero al oírlo sentían también la unidad intimísima de palabra y música. Nosotros, que nos hemos criado bajo el influjo de la grosería artística moderna, bajo el aislamiento de las artes, apenas somos ya capaces de disfrutar juntos el texto y la música. Nos hemos habituado precisamente a disfrutar, por separado, el texto en la lectura -por lo cual no nos fiamos de nuestro juicio cuando vemos recitar una poesía, representar un drama, y pedimos el libro - y la música en la audición. También encontramos soportable el texto más absurdo con tal de que la música sea bella: algo que a un griego le parecería propiamente una barbarie.

Además de esta hermandad recién subrayada entre poesía y arte musical, la música antigua tenía otras dos características, su sencillez e incluso pobreza de armonía, y su riqueza de medios de expresión rítmica. Ya he insinuado que el canto coral se diferenciaba del canto solista únicamente por el número de voces, y que sólo a los instrumentos de acompañamiento les estaba permitida una muy restringida polifonía, es decir, una armonía en sentido nuestro. La exigencia primera de todas era que se entendiese el contenido de la canción interpretada: y si se entendía realmente una canción coral de Píndaro o de Ésquilo, con sus temerarias metáforas y saltos de pensamiento: esto presupone un arte asombroso de interpretación y, a la vez, una acentuación y una rítmica musicales extraordinariamente características. Al lado de la estructura rítmico-musical en períodos, que se movía en estrechísimo paralelismo con el texto, iba por otra parte, como medio de expresión externa, el movimiento del baile, la orquéstica. En las evoluciones de los coreutas, que diseñaban ante los ojos de los espectadores algo así como arabescos sobre la ancha superficie de la orquesta, la gente sentía la música hecha visible en cierto modo. Mientras la música incrementaba el efecto de la poesía, la orquéstica aclaraba la música. Con esto se le originaba al mismo tiempo al poeta y compositor la tarea de ser además un maestro de ballet productivo.

Aquí hay que decir todavía unas palabras sobre los límites de la música en el drama. El significado más hondo de esos límites, que son el talón de Aquiles del drama musical antiguo, puesto que en ellos comienza el proceso de disolución de éste, no lo vamos a discutir hoy, ya que en mi próxima conferencia pienso tratar de la decadencia de la tragedia antigua, y, por tanto, también del punto que acabamos de insinuar. Baste aquí con este hecho: no todo lo poetizado se podía cantar, y a veces también se lo hablaba, como en nuestro melodrama, con acompañamiento de música instrumental. Pero ese hablar hemos de imaginárnoslo siempre como un semirecitado, de modo que el peculiar sonido retumbante del mismo no introducía ningún dualismo en el drama musical, antes, por el contrario, también en el lenguaje se había impuesto el influjo dominante de la música. Una especie de eco de ese tono de recitado lo tenemos en el denominado tono de lección, con que en la Iglesia católica son leídos los evangelios, las epístolas y muchas oraciones. «El sacerdote lector hace, en las pausas y finales de las frases,

ciertas flexiones de voz, con lo que queda asegurada la claridad de la lectura y se evita a la vez la monotonía. Pero en momentos importantes de la acción sagrada la voz del clérigo se eleva, el pater noster, el prefacio, la bendición se convierten en un canto declamatorio.» En general, muchas cosas del ritual de la misa solemne recuerdan el drama musical griego, sólo que en Grecia todo era mucho más luminoso, más solar, en suma, más bello, pero también, en cambio, menos íntimo, y estaba desprovisto de aquel simbolismo enigmático e infinito propio de la Iglesia cristiana.

Con esto, estimadísima concurrencia, he llegado al final. Antes he comparado al creador del drama musical griego con el pentatleta, el atleta que participaba en cinco juegos: una imagen distinta nos aclarara mejor el significado que tal pentatleta músico-dramático tuvo para todo el arte antiguo. Ésquilo posee una importancia extraordinaria para la historia de la indumentaria antigua en cuanto que fue él quien introdujo el ropaje libre, la elegancia, esplendor y gracia del vestido principal, mientras que, antes de él, los griegos barbarizaban en sus vestidos y no conocían el ropaje libre. El drama musical griego es, para todo el arte antiguo, ese ropaje libre: todo lo no-libre, todo lo aislado de cada una de las artes queda superado con él; en su común festividad sacrificial se cantan himnos a la belleza y a la vez a la audacia. Sujeción y, sin embargo, gracia, pluralidad y, sin embargo, unidad, muchas artes en actividad suprema y, sin embargo, una sola obra de arte -eso es el drama musical antiguo. Mas aquel a quien su contemplación le traiga al recuerdo el ideal del reformador actual del arte, tendrá que decirse simultáneamente que aquella obra de arte del futuro no es por acaso un espejismo brillante, pero engañoso: lo que nosotros esperamos del futuro, eso ha sido ya una vez realidad -en un pasado de hace más de dos mil años.

